الى القارئ

الثقافة العربية بين الوحدة والتنوع

لا يسعنا إلا أن نسجل بكل ارتياح انه فى الوقت الذى تتجه فيه الانظار الى التخطيط الاجتماعى والاقتصادى ، تحليلا وتقييما لما انجز ، وتصورا وتنسيقا لما يحسن إسناد الأولوية إليه وعقد العزم على تحقيقه فى السنوات القادمة ، وتنصرف الجهود الى استمداد العبرة والموعظة من نتائج سياستنا التعليمية منذ الاستقلال وضبط مقومات الانطلاقة التربوية الجديدة فى العشرية الآتية ، لا تزال الثقافة ـ فى هذا الظرف بالذات ـ تحتل من مشاغل المسؤولين وعنايتهم المرتبة المرموقة •

فقد أكد السيد رئيس الجمهورية يوم 6 ماى 1972 فى الخطاب الذى القاه امام ضيفه الكريم رئيس الجمهورية المصرية الشقيقة أن امر النهضة الثقافية « يهمنا جميعا فى الدرجة الأولى ، لأن على هذه النهضة يتوقف مصير الشعوب من الناحية السياسية والفكرية والروحية ، وعليها تبنى منزلتها بين الأمم المتقدمة وطاقتها على التحاور معها على أساس الأخذ والعطاء دون تزييف » •

وذكر سيادته بحقيقة طالما غفل عنها بعض السياسيين والقادة وهى أن ما يقاسيه العالم العربى من تخلف اقتصادى وما تتجرعه بعض شعوبه من مرارة الانهزام وتتخبط فيه من اهوال الفوضى إنما هو نتيجة لأزمة حضارية وبالتابع لفشل ثقافى يتمثل فى التقهقر العلمى والقصور التكنولوجى والعجز عن الخلق والابداع والتحاور الايجابى الرائد مع سائر الثقافات •

لذلك وجب تصور الثقافة جانبا هاما من جوانب المعركة المصيرية فى سبيل التنمية والازدهار ، لا مجرد نشاط هامشى أو كمالى يقبل عليه ويتفرغ إليه بعض المحظوظين والباحثين عن التسلية والترفيه •

والواقع أن هزيمة 1967 وتحديات الصهيونية المتوالية و « ضغط » الحضارات العصرية على العالم العربى ، فتحت العيون وايقظت النائمين

الحالمين الى الواقع المر الصارم وحملت المسؤولين على التفكير العميق والعمل المجدى الناجع والجرأة على مواجهة المشاكل الحقيقية ٠

وفي الوقت الذى تواصل فيه بلادنا جهدها الجهيد من أجل النهضة الشاملة ساعية - كما قال السيد وزير الثقافة بمناسبة تدشين الحملة العالمية لصيانة قرطاج وإحياء معالمها والنداء التاريخى الذى توجه به فى هذا الصدد يوم 19 ماى الماضى السيد مدير منظمة اليونسكو الى كافة الدول وهو حدث جدير بالتنويه والامتنان - إلى « إقرار الثقافة فى قلب المعركة من أجل التنمية » ، لا يمكن أن نغفل عما يجرى فى وطننا الاكبر ، فتبلغ بنا السذاجة حد الاعتقاد بانه يمكن أن ننهض فرادى دون حد أدنى من الشعور بالتضامن وضرورة التكتل والتنسيق والتعاون ، وحتمية البناء الجماعى للمصير المشترك ٠

وفى هذا السياق ومن بين المجالات التى يتعين فيها احكام التعاون وتضافر الجهود تأتى الثقافة العربية التى هى - كما قال السيد الرئيس - فى نفس الخطاب المذكور - « ملك مشاع بيننا جميعا مشرقا ومغربا ، وكل قطر عربى يسعى الى المساهمة فى تنميتها وتطويرها بحسب إمكانياته ٠ ولكن هذه الجهود لا تزال مقطعة، مبعثرة، لضعف المبادلات بين الاقطار وانعدام التنسيق بين الخطط الانمائية فى مجالات الفكر والعلوم والفنون » ٠

ويضيف الرئيس الحبيب بورقيبة قوله : « ونحن فى هذا الصدد نعلق آمالا كبيرة على منظمة الثقافة التى انبثقت أخيرا عن الجامعة العربية ونرجو أن تتوصل الى إقامة اللحمة اللازمة بين الحركات الثقافية فى كافة أنحاء العالم العربى ، رغم بعد الشقة والفوارق السياسية والحواجز الديوانية ، وهى ولا شك تكون قامت بعمل رائد قد يفتح السبيل الى تعاون أوسع وأشمل اذا هى توفقت الى تنظيم سوق ثقافية مشتركة بين كافة البلدان العربية من الخليج الى المحيط ، على أساس التبادل المثمر والحوار المجدى فيما بينها مع التفتح الواعى على سائر الثقافات الناهضة فى العالم ٠٠٠ » ٠

ونحن إذ نبارك هذا الاتجاه الذى يؤكد أصالة الشعب التونسى ويدعم حظوظ الدور الذى يستطيع أن يلعبه فى إنماء الحضارة العربية والمتوسطية معا ، ويحدد خطوط الرسالة التى يمكن ان يضطلع باعبائها المثقفون فى هذه البلاد ، فلا يتذبذبوا ولا ينبتوا ولا يهيموا مع المستورد والزائف من المذاهب والنظريات ، بل هم يتكشفون عن أبعاد منزلتهم العربية والانسانية معا ،

نعلق – مثل سيادة الرئيس – الآمال العريضة على المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم التى يبدو أنها تنحو منحى رصينا واقعيا من شأنه ان يجنبها ما وقعت فيه المحاولات السالفة وَجل الملتقيات الثقافية السابقة من سخيف المهاترات وعقيم المزايدات ومحموم الاهواء ومر أحلام اليقظة والخيالات ، وتبحث عن قضايا جوهرية على أساس العقل والحرية والموضوعية والرصانة .

وبالرغم عن أن تونس لم تنخرط بعد فى هذه المنظمة بصورة رسمية فقد شاركت بوفد هام فى « مؤتمر الوحدة والتنوع فى الثقافة العربية المعاصرة » الذى انتظم بالقاهرة من 6 الى 11 ماى 1972 .

وفى هذا المقام يحسن ان تتضح المفاهيم وتصفو الرؤية ويجتنب الالتباس فنبنى المستقبل على أسس سليمة ثابتة .

فالثقافة العربية ليست كهنوتا فكريا ولا عقيدة نهائية جامدة او منظومة محددة من الافكار والشعائر تتوارثها الأجيال جيلا عن جيل ، كما ان الاصالة لا تنحصر فى عبادة القيم الجاهزة والوفاء للماضى على علاته ، والتمسك السلبى بالتقاليد والعادات والتصورات القديمة .

الثقافة العربية إخلاص لمثل عليا مستمدة من روح شعوبنا العربية الاسلامية ، ومتجددة عبر العصور بفضل اجتهاد كل الخلاقين والمنتجين فى دنيا الفكر والعلوم والفنون بأنواعها ، منها أولوية الروح على المادة والايمان بالانسان وقدرته على خلق نفسه وتقرير مصيره ، ومنها أيضا التسامح والاعتدال والسعى الى استئصال أسباب البغضاء والشحناء بين البشر واستنبات عوامل الألفة والأخوة فى قلوبهم تمهيدا الى ما سماه أبو نصر الفارابى « بالمعمورة الفاضلة » ، ومنها كذلك التمرد على الظلم والعسف وتحدى الطغيان والتضحية من أجل الكرامة والتوق الى العدالة الاجتماعية التى تنتفى الحرمة البشرية بانتفائها ، ومنها عزيمة العمل والتأثير فى الواقع والمبادرة والابداع .

فالثقافة العربية هى – إذن – إيمان راسخ وروح أصيل وعمل صادق ، لا يختص بها جيل دون جيل ولا قطر دون آخر ، لأنها اتسعت فشملت أقواما كثيرين يعيشون فى بيئات مختلفة من حدود الهند والصين شرقا الى ضفاف المحيط الاطلنطى غربا ، تميزت فيها ضروب العيش واختلفت درجات المدنية ، فعبرت كل بيئة عن ملامحها وانفتحت على الثقافات السابقة عليها وتأثرت

بالتيارات العقائدية والأدبية المعاصرة لها ، فكان التنوع الخصب الذى اعتبره الاستعمار وتلامذته تضادا وتناقضا وارادوه تصادما وتفرقة وهو فى الواقع عنصر تكامل وإثراء وقوة ، على نحو ما كان من أمر الحضارة العربية الاسلامية فى العصر العباسى بعد أن انصهرت فى بوتقتها الثقافات الفارسية والرومية والهندية ...

ولو حللنا تاريخ الحضارة العربية الاسلامية وتعمقنا فى خصائصه وتياراته لأدركنا أن التيار الثقافى العام . إنما هو تأليف لمختلف الثقافات المحلية المتميزة التى تعايشت وتعاقبت فى المكان والزمان وتفاعلت وغذى بعضها بعضا ، فانسجمت آخر الأمر وأصبحت إحدى دعائم الفكر العربى الاسلامى فى جوهره القار وشتى مظاهره وجوانبه المتطورة المتجددة .

وفى هذا المعنى يؤكد ت. س. اليوت : « القيمة المطلقة ـ فى مجال الثقافة ـ هى أن كل منطقة ينبغى أن تكون لها ثقافتها المميزة التى ينبغى أيضا أن تنسجم مع ثقافات المناطق المجاورة وتثريها . وأن الثقافة القومية حصيلة عدد غير محدود من الثقافات المحلية التى لو حللت هى نفسها لتبين أنها مكونة من ثقافات محلية أصغر » .

فالتنوع بهذا المعنى هو إثراء للوحدة وتثبيت لجذورها وضمان لبقائها وإذن فمن الواجب أن نواصل مجهودنا ـ كل فى قطره وحسب ملابساته وظروفه ـ من أجل الخلق والابداع والابتكار ، معيارنا الصدق فى الاستلهام والتعبير ورائدنا التقارب والتماثل لا التباين والتجافى ، وغايتنا المساهمة فى بناء الحضارة الانسانية والحوار الواعى البناء مع كافة البشر ، لا اجترار الماضى أو استهلاك الفكر المدخول .

فاذا كان التنوع هو الخصوصية والطرافة ـ لا الاقليمية المنطوية على نفسها أو الشعوبية الضالة ـ فانه يكون أكبر دعامة للوحدة الثقافية العربية الاسلامية السليمة وخير مساهمة فى تقدم الفكر الانسانى المعاصر .

وإن توضيح مثل هذه المفاهيم فى هذه الظروف الانتقالية الدقيقة التى تجتازها الأمة العربية الاسلامية ، بعيدا عن ضوضاء المهرجانات المتسمة بسمة المظهرية والغوغائية ، ليعد إنجازا إيجابيا ، نرى من الواجب التنويه به ودعوة المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم على المبادرة بتحقيق أمثاله ، حتى

تتضح معالم الطريق ونحقق ما سماه الدكتور عبد القادر حاتم وزير الثقافة بالجمهورية العربية المصرية فى الكلمة التى افتتح بها أشغال المؤتمر المذكور « بوحدة المشاعر وروح الاخوة الباقية مع الأيام التى اودعتها فى نفوسنا وحدتنا الثقافية » .

وبذلك نقوى أيضا على تجاوز «الأزمة الحضارية» التى يعيشها العالم العربى ونهضم « الحضارة الجديدة فى أسلم مقوماتها مع تنمية طاقاتنا الأصيلة من أصفى ينابيعها فنصنع مجتمعا ت عربية جديدة توفر الازدهار للجماهير وتضمن لنفسها المناعة من كل عدوان وتساهم فى خلق الحضارة الانسانية الرائدة » .

محمد مزالي

صدر العدد الثانى من السلسلة الجديدة :

من النشرة التربوية

للتعليم الابتدائى والثانوى

واحتوت على :

◆ **دراسات :**

منها : من أهداف التربية الى التقليد ـ التجديد فى الحساب ـ منهج التدريس لمادة القرآن ـ قضية الحفظ والذاكرة ـ القراءة فى السنة الثانية ابتدائى .

◆ **فنيات بيداغوجية :**

منها : الوبرية والمشخصات ـ آراء وطريقة فى تدريس النصوص فى المرحلة الاولى من التعليم الثانوى ـ حول التحضير ـ نحو وتعبير ـ تمارين الاصلاح الذاتى .

كما احتوى قسم من المجلة على دراسات وفنيات باللغة الفرنسية .

حول مؤتمر الوحدة والتنوع في الثقافة العربية المعاصرة

بقلم : البشير بن سلامة

دأبت المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم التابعة للجامعة العربية وهى اليونسكو العربية على تنظيم مؤتمرات تعالج مواضيع مصيرية بالنسبة للعالم العربى مثل مـؤتمر الأصالة والتجديد الذى انعقد فى شهر أكتـوبر الأخير بالقـاهرة ٠

وفى هذه الأيام الأخيرة انتظم بالقاهرة فى مبنى الجامعة العربية من 6 الى 11 ماى 1972 مؤتمر آخر حول الوحدة والتنوع فى الثقافة العربية المعاصرة ٠ وهو موضوع ، كما يبدو من العنوان ، له ابعاد مصيرية إذ القصـد منه هـو **ضبط مظاهر الوحدة فى الثقافة العربية المعاصرة المنبثقة عن حضارة واحـدة وهى الحضارة العربية الإسلامية والنظر فى مدى تنوع هذه الثقـافة وتعـدد روافدها المنصبة فى نهر الثقافة العربية المعـاصرة** ٠ وبصـورة أخـرى هـو **محاولة تقصى الجدلية الموجودة منذ سحيق الدهور بين وحدة الثقـافة أو وحدة الثقافات فى البلاد العربية وتنوعها** ٠

هناك اتجاهان فى معالجة الموضوع :

ـ اتجاه يحاول رسم الواقع فى وحدة الثقافة وتنوعها بما فيه من نقط قوة وضعف ، من سلب وإيجاب ، واعتمادا على ذلك تضبط الأهداف والوسائل فى سبيل تحقيق غاية الجميع ٠

ـ واتجاه يتمسك بالغاية كقدس من الأقداس ويناضل من أجلها فى استماتة من « باعوا أنفسهم لله » ووقفوا حياتهم احتسابا وجهادا ٠

فأى الاتجاهين غلب على المؤتمر ؟ الثانى بالخصوص كان المهيمن « قـوة » و « صلابة » وإرادة « غلابة » فى « اعتدال » لا محالة وطمأنينة « المؤمن »

بنبل الغاية وقداسة الجهاد ، وراحة « العالم » الى ما وصل اليه من استنتاج بعد عناء وجهد ٠

وبطبيعة الحال تغلب على أعضاء الوفود هذا الاتجاه وهم فى معظمهم من الباحثين والدارسين المعروفين الذين قدموا للأدب العربى خاصة فى العقود الأخيرة خدمات جليلة من أمثال الدكتور **ناصر الدين الأسد** والدكتور **شكرى فيصل** والدكتور **عبد العزيز الأهوانى** والأستاذ **ابراهيم بيومى مدكور** والدكتور **مهدى علام** والأستاذ **رشيد خريس** والدكتور **عبد القادر القط** ٠

وإذا كان المؤتمر حافلا بأمثال هؤلاء الأعلام ، مزدانا بجلال علمهم فان الذى ينقصه ـ وقد تناول بالدرس أبوابا من الفن والأدب ـ هو حضور الخلاقين المبدعين المشهورين من شعراء وقصصيين وكتاب مسرحية ومخرجين سينمائيين واذاعيين وتلفزيين ٠

ذلك أن الذى يخشاه كل غيور على نجاعة أعمال أى مؤتمر من هذا القبيل هو ان يصدر عنه ما من شأنه ان يكون متضاربا مع ماهية الفن نفسه مغايرا لواقع الفنان لهذا فان الاستماع الى المعنيين بالأمر لا النقاد والدارسين والباحثين فقط أمر لا بد منه ٠

على أن ما توخاه الساهرون على المنظمة من تكليف جمع من الكتاب بصفة شخصية ، لا ينتمون فى أغلبهم الى الوفود الرسمية ، للقيام بدراسات مضبوطة حول المواضيع المدرجة بجدول الأعمال كان له الأثر الطيب فى سير المؤتمر وتوجيه المناقشات ونذكر على سبيل المثال **رجاء النقاش السلامونى** و **فاروق شوشة** ٠

ورغم هذا فان الدراسات لم تشمل أبواب الثقافة كلها اذ اقتصر المؤتمر على المقول والمكتوب وارجأ النظر الى مناسبات أخرى فيما يخص الفنون التشكيلية والمعمارية ٠

وإذا كانت الدراسات (*) قد شملت جانبا كبيرا من الثقافة العربية المعاصرة ـ إلا المغربية منها ـ فان المناقشات كادت أن تقتصر فى بعض

(*) انظر تفصيلها فى باب الأصداء ٠

الأحيان على قضية الفصحى والعامية وأثر هذا فى التوصيات فأتت فى أغلبها مدينة للعامية مفخمة لخطرها • والحال أن اللغة العامية أو بالأصح اللغة المنطوقة ظاهرة طبيعية موجودة فى كل بلاد العالم • وإنما الذى ضخم عندنا هذه القضية هو التفاوت الكبير الموجود بين اللغة المكتوبة واللغة المنطوقة • فاذا امحى هذا التفاوت اوتقلص شيئا فشيئا فان الخطر يزول بطبيعة الحال • وإن أسلم طريق لفوز الفصحى ــ وهى فائزة لا محالة ــ ليس الوقوف ازاءها موقف الدفاع ــ بل العمل على ترقيتها وتطويرها وتعصيرها وجعلها لغة الحياة حتى يزول ذاك التفاوت وتبقى العامية تقوم بدورها الطبيعى المعروف فى جميع بلاد العالم بحيث ان محاولة القضاء عليها بتوصية من التوصيات لا يخدم الفصحى بل من شأنه أن يعمق الهوة بين ظاهرتين خلقتهما المجتمعات الانسانية ليتفاعلا ويتلاقحا : الفصحى لغة الثقافة والعلم والتقدم والاستنباط والابتكار تأخذ بيد العامية وترفع من شأنها شيئا فشيئا ، والعامية لغة الحياة فى أبسط معانيها تحفظ الفصحى من التحجر والتقوقع على نفسها •

فلا خوف اذن على الفصحى من العامية ولا خوف أيضا من التنوع فى صلب العالم العربى إذ فيه حياة الثقافة العربية المعاصرة وفيه نجاة لغة الضاد •

البشير بن سلامة

صدر العدد الثالث :

من مجلة « **العلم** »

التى يديرها الصديق الدكتور **البشير التركى** • وجاء هذا العدد مثل العددين الأولين حافلا بالدراسات والمقالات العلمية • ونقرأ من بينها :

- **هذه لغتكم**
- صدى العلم (العسل) ــ حسن بن الهيثم
- تأثير التليفزيون على العيون
- **الدماغ**
- **الأعمال الفلاحية فى شهر ماى**
- **جدول البلوريات**
- طرق جديدة لمقاومة البلهارسيا
- **الاعجار العلمى فى القرآن الخ ...**

أجمل تمنياتنا باطراد صدور هذه المجلة خدمة للعلم والعربية •

الفصحى واللهجات العامية وأثرهما في قومية الثقافة ومحليتها

بقلم : د. نفوسة زكريا سعيد

اتخذ العرب منذ العصر الجاهلي لغة موحدة يعبرون بها عن افكارهم وعواطفهم وأحاسيسهم ، وهي اللغة التي نزل بها القرآن الكريم ، فأصبحت بذلك لغة القومية والدين • عاشت على ألسنة العرب وأقلامهم ، فألفوا بها روائعهم في كل فن ، واتسعت لكل العلوم التي نقلوها عن الامم ذات الحضارات العريقة ، وغزوا بها لغات الأمم التي دانت لهم واصطنعت بعد ذلك حضارتهم وثقافتهم العربية • ولكن مع مرور الزمن واختلاط العرب بالأعاجم في مختلف الاقطار التي فتحوها ، نشأت في كل قطر لغة للتفاهم هي ما نعبر عنه باللهجة العامية ، « أستعانت بأبسط وسائل التعبير ، فبسطت المحصول الصوتي وصوغ القوالب اللغوية ، ونظام تركيب الجملة ومحيط المفردات ، وتنازلت عن التصرف الاعرابي ، واستغنت بذلك عن مراعاة احوال الكلمة وتصريفها ، كما ضحت بالفرق بين الاجناس النحوية ، واكتفت ببعض القواعد الثابتة في مواضع الكلم ، للتعبير عن علاقات التركيب » •

ولكن هذه اللهجات العامية التي كانت تدور على الالسنة ، لم تستطع ان تكون لغة للكتابة أو التعليم ، وظلت محصورة في ميدانها كأداة للحديث لاحساس العرب ان اللغة الفصحى لغة الكتابة والعلم ، هي الرابطة الطبيعية بينهم في شتى افكارهم وشعورهم • وقد ظلت اللغة الفصحى محتفظة بهذه السيادة حتى في فترات الضعف والظلام التي انتابت العالم العربي •

والحقيقة ان اللهجات العامية ليست مشكلة العربية الفصحى كما يزعم دعاة العامية في أيامنا هذه ، وانما هي ظاهرة طبيعية في اللغات ، توجد بنسب متفاوتة حسب ظروف كل لغة : نشأتها ، تطورها ، مدى انتشارها ، عدد المتكلمين بها • وحسبنا للتعرف على هذه الظاهرة في لغة أوروبية حديثة ، ان نرجع الى كتاب « هنري بوش » الذي اصدره سنة 1951 في

العامية الفرنسية ، حيث بين كثيرا من مظاهر الاختلاف بينهـا وبين اللغـة الفرنسية الفصحى ، من ناحية الالفاظ والقواعد وتركيب العبارات وطريقة النطـق •

فالعامية اذن ليست بدعا فى لغتنا العربية الفصحى ، وان ما نراه اليوم من تعدد لهجاتها وما نراه من التباين الكبير نسبيا بينهـا وبين الفصحى أو بين كل لهجة واخرى ، مرجعه الى قدمها ، فهى اقدم اللغات الحيـة جميعـا ، والى سعة المجال الذى انتشرت فيه ، وهو مجـال يمتد من المحيط الاطلسى الى الخليج العربى ، وله اطراف تمتد فى ناحية شرق افريقيا ، هذا الى جانب الضعف الذى ابتليت به فى بعض فترات حياتها فكان له أثـره فى تـوسيع مسافة الاختلاف بينها وبين لهجاتها العامية ، لان اللهجات العامية ترقى عادة بألفاظها واسلوبها بانتشار التعليم وازدهار الفصحى ، وهى بلا شك متطورة الآن عما كانت عليه منذ خمسين عاما مثلا ، بحيث يمكن ان نقول ان العامية سوف تقترب من الفصحى كلما اتسع نطاق التعليـم ، وكلمـا كانت برامـج الوسائل الاعلامية والثقافية مكتوبة بالفصحى • كما ان وجود اللهجات العامية بجانب الفصحى لا يشكل اية خطورة على حياة الفصحى ، طالما بقيت الفصحى لغة للثقافة والتعليم ، وبقيت العامية أداة للتفاهم فى الحياة اليومية والامـور المعيشيـة •

ولكن لغتنا العربية الفصحى تعرضت منذ اواخر القرن المـاضى لظـروف أتاحت للهجات العامية ان تقتحم ميدانها ، وتسعـى الى اقصائهـا واحتـلال مكانها • ومن هنا جاءت الخطورة التى عرضت التعبير الادبـى لاعنـف أزمـة عرفها فى خلال تاريخه الطويل ، وعرضت الامة العربية لأعنف انقلاب ثقافى ، بعد ان كونت لنفسها ثقافة مشتركة ، وطيدة البنيان واضحة المعالم والسمات بين الثقافات العالمية •

وهذه الظروف التى ابتليت الفصحى ، وعرضتها للمنـافسة بينهـا وبين لهجاتها المحلية ، ترجع الى عدة عوامل اختلفت فيها النوايا والاهداف • منها ما هو سياسى ، ومنها ما هو اجتماعى ، ومنها ما هو فنى •

أما العامل السياسى فيرتكز فى الدور الذى قام به الاستعمار الاجنبى على اختلاف أنواعه فى محاربة العربية الفصحى ، لغتنا القومية ، عندما سيطر على

الوطن العربى ، وذلك لأن اللغة القومية ـ كما لم يخف على المستعمرين ـ هى التى تربط المرء بجنسه وماضيه ، وتفرق بينه وبين غيره من أبناء الشعوب الاخرى فى مزاجه وتفكيره ومثله العليا وطريقته فى الحياة ، وهى بالنسبة الينا لغة دين سماوى لا سبيل الى فهمه الا عن طريقها فالقضاء على العربية الفصحى ، هو القضاء التام على الشخصية العربية بكل مقوماتها الدينية والتاريخية والثقافية . وفى شرح هذه الحقيقة يقول عباس محمود العقاد : « ان الحملة على اللغة فى الاقطار الاخرى ، انما هى حملة على لسانها أو على أدبها وثمرات تفكيرها على أبعد احتمال ، ولكن الحملة على لغتنا نحن حملة على كل شىء يعنينا ، وعلى كل تقليد من تقاليدنا الاجتماعية والدينية ، وعلى اللسان والفكر والضمير فى ضربة واحدة ، لأن زوال اللغة فى اكثر الامم يبقيها بجميع مقوماتها غير الفاظها ولكن زوال اللغة العربية لا يبقى للعربى أو المسلم قواما يميزه من سائر الاقوام ، ولا يعصمه ان يذوب فى غمار الامم فلا تبقى له باقية فى بيان ولا عرف ولا معرفة ولا ايمان » (1) .

ولهذا كان القضاء على العربية الفصحى من أهم أهداف المستعمرين فى مختلف البلاد العربية التى وقعت تحت سيطرتهم ... وحسبنا ان نستشهد بما فعله الاستعمار الفرنسى فى شمال افريقيا ، وما فعله الاستعمار الانجليزى فى مصر ، فى محاربة العربية الفصحى .

فعندما احتلت فرنسا البلاد العربية فى شمال افريقيا ، الجزائر عام (1830) ، وتونس عام (1881) ، والمغرب عام (1912) جعلت سياستها الاساسية القضاء على العربية الفصحى . فجعلت اللغة الفرنسية وحدها اللغة الرسمية ، لغة الحكومة والمحاكم والمدارس واعتبرت اللغة العربية الفصحى لغة اجنبية كغيرها من اللغات الاجنبية .

وجعلت المدارس الحكومية كلها مدارس فرنسية بلغتها ومناهجها ومعظم مدرسيها وتلاميذها ووضعت العراقيل امام العرب الراغبين فى دخول تلك المدارس الحكومية وخاصة فى مرحلتى التعليم الثانوى والعالى ، حتى ينفرد الفرنسيون بالتفوق العلمى ، ويكون منهم معظم حاملى شهادات الجامعات الفرنسية .

---

(1) عباس محمود العقاد : كتاب أشتات مجتمعات فى اللغة والادب ص 127 .

وحاربت المدارس الاهلية والكتاتيب التى تدرس القرآن لانها كانت معاقل اللغة العربية ، فحرمتها من الاعانات المالية الحكومية ، وجعلت تأسيسها خاضعا لرخصة تمنحها ، وشرطت على معلميها معرفة اللغة الفرنسية ، مما ادى الى اغلاق أبواب كثير من المدارس العربية والكتاتيب كما حدث فى الجزائر ٠

ومنعت أبناء البلاد من كل اتصال ثقافى بالاقطار الشرقية العربية ، فحالت بينهم وبين كتبها ومجلاتها وجرائدها وأساتذتها ٠

ولم يكتف الاستعمار الفرنسى فى محاربة اللغة العربية بهذه الوسائل فحسب ، وانما عمد الى سياسة التفرقة بين البربر والعرب فى كل من الجزائر والمغرب ، بزعم ان البربر لم يتعربوا ، فأنشأ مدارس فرنسية بربرية تقوم أساسا على ابعاد أبناء البربر عن اللغة العربية ، مما اضطر اللغة العربية فى المغرب العربى الى مصارعة لغتين بدلا من لغة واحدة : الفرنسية والبربرية ٠

وعندما احتلت انجلترا مصر (1882) افتن الانجليز فى الاساليب التى يحاربون بها العربية الفصحى ، وقد لجأوا فى محاربتها الى طريقتين :

كانت الطريقة الاولى اقصاء العربية الفصحى عن ميدان التعليم فى المدارس المصرية واحلال اللغة الانجليزية محلها،فأرغموا على باشا مبارك وزير المعارف وقتذاك على اصدار قرار سنة 1889 ، ينص على ان تكون لغة التعليم فى المدارس المصرية هى اللغة الانجليزية ، وشجعوا أبناءهم على العمل بالمدارس المصرية معلمين ونظارا ، حتى يصبغوها بالصبغة الانجليزية ، وكان هدفهم من ذلك كما كان هدف الفرنسيين فى شمال افريقية ، تنشئة أجيال تلهج بلسانهم ، وتعرف ثقافتهم وأدبهم وحضارتهم وتعجب بمثلهم العليا فى التاريخ والحياة ، وتتشرب روحهم وتتشكل بمزاجهم ، ثم تفنى فيهم فى نهاية الامر ٠ فمن المعلوم – كما يقول مصطفى الشهابى – « ان لغة شعب من الشعوب بين أبناء بلد أجنبى يؤدى الى انتشار ثقافة ذلك الشعب والى انتشار نفوذه الأدبى فى ذلك البلد ويشتد هذا النفوذ كلما كانت لغة البلد الاصلية ضعيفة بالعلوم ، فلا يبعد عندئذ أن تنقلب عقلية الشباب الذين يتثقفون بلغة الشعب المذكور فيصبحوا من أشد انصاره وربما أصبحوا أعداء للغتهم الاصلية (1) ٠

---

(1) محاضرات فى الاستعمار ، ص 182 ٠

وفي الواقع ان هذه الطريقة التى اتبعها الانجليز فى اقصاء العربية الفصحى عن ميدان التعليم ولمدة تقرب من العشرين عاما (1889 ـ 1908) ان كانت قد نجحت فى اضعاف اللغة العربية واستهانة بعض المصريين بها ، وعدم تورع بعضهم من اعلان العداء لها ، فانها لم تنجح فى القضاء على العربية الفصحى كما كان يأمل المستعمرون ٠ ولذلك لجأوا الى طريقة اخرى فى محاربتها بجانب الطريقة الاولى ، وهى الدعوة الى اتخاذ العامية أداة للكتابة والتأليف والتعليم واحلالها محل العربية الفصحى ٠ وقام رجالهم ممن تولوا مناصب عالية فى مصر من أمثال المهندس وليم ولكوكس والقاضى سلدون ولمور بنشاط واسع لترويج الدعوة الى العامية ٠

نشر ولكوكس عام 1893 محاضرة بعنوان « لم لم توجد قوة الاختراع لدى المصريين الآن » زعم فيها أن أهم عائق يمنع المصريين من الاختراع ، هو انهم يؤلفون ويكتبون باللغة العربية الفصحى ، وانهم لو ألفوا وكتبوا بالعامية لأعان ذلك على ايجاد ملكة الابتكار وتنميتها ٠

ونشر عام 1926 رسالة بالانجليزية بعنوان « سوريا ومصر وشمال افريقيا ومالطة تتكلم البونية لا العربية» حاول فيها البرهنة على أن مصر ليست عربية اللغة ليكون ذلك متمما للمحاولة التى بذلها الغربيون من قبل عن طريق بث الفرعونية لاثبات أن مصر ليست عربية الجنس ٠ ثم دعا المصريين الى الاهتمام بلهجتهم العامية التى هى بونية الاصل ، واقترح تعميم التعليم بها ، وحدد مدة هذا التعليم بعشر سنوات ، رأى انها كفيلة بتخليص المصريين من الصخرة الثقيلة التى يعانونها من جراء الكتابة بالعربية الفصحى ٠

وحاول ان يدعم العامية بطريقة عملية ، فترجم بها نماذج علمية وأدبية رفيعة ٠ فترجم قطعا من روايات شكسبير الى العامية ، وترجم الانجيل الى العامية ، وألف كتابا بالعامية بعنوان « الاكل والايمان » ضمنه فوائد طبية وارشادات صحية مصطبغة بتعاليم الدين المسيحى ٠

ونشر ولمور عام 1901 كتابا بالانجليزية بعنوان « العربية المحكية فى مصر » اقترح فيه ضبط العامية حتى تصير صالحة للكتابة ، وكتابتها بحروف لاتينية لان الحروف العربية لا تصلح لكتابة العامية (1) واقترح جمع الادب

---

(1) تناول هذا الاقتراح فيما بعد العربية الفصحى نفسها ، فاقترح كتابتها بحروف لاتينية ٠

العامي ونشره ، لان اللغة التى ليس لها أدب ـ كما يقول داعية العامية الاول الدكتور الالمانى ولهلم سبيتا ـ « مثل الجسم المفكك اذا نظرنا اليه من بعيد ظهر كشيء صلب متماسك ، ولكن اذا حاولنا لمسه ظهر على طبيعته المتداعية التى سرعان ما تنهار من كل جانب » (I) ·

واقترح ايضا ان يكون التعليم بالعامية اجباريا ، ورأى ان وقتا قصيرا فى هذا التعليم حدده بعامين ، سيكون كافيا لنشر القراءة والكتابة فى البلاد ، واختتم اقتراحاته بمناشدة المصريين بالاستجابة الى دعوته ، محاولا ايهامهم ان معارضتها ستعرضهم لخطر اكبر من الخطر الذى يتحاشونه ، وهو انقراض العامية والفصحى معا ، واحتلال لغة اجنبية محلها ، نتيجة لزيادة الاتصال بالامم الاوروبية ، وذلك لكى يحملهم على قبول العامية لغة للكتابة والتعليم باعتبار انها اهون الشرين واخف الضررين ···

اما العامل الاجتماعى الذى اتاح للعامية ان تزاحم الفصحى فى ميدانها ، فتكون أداة للكتابة والتأليف ، فهو مترتب على العامل السياسى الذى اشرنا اليه من قبل ، وكان من نتيجة فسادهما انتشار الامية فى الوطن العربى ، والامية كانت وما زالت أهم عائق فى طريق انتشار الفصحى ، يجعلها بعيدة عن متناول العامة وهم يمثلون الاغلبية فى الاقطار العربية ·

لهذا رأى فريق من الكتاب المصلحين منذ أواخر القرن الماضى استخدام العامية فى كتابة المقالة الصحفية ، لتثقيف العامة واطلاعهم على أحوال البلاد السياسية والاجتماعية والخلقية ، وكان على رأس هؤلاء المصلحين قائد الحركة الفكرية والاصلاحية فى العالم العربى جمال الدين الافغانى ، وهو ـ كما يقول تلميذه عبد الله النديم فى مذكراته السياسية ـ أول من شجع كاتب المقالة العامية الاول « يعقوب صنوع صاحب مجلة « أبو نظارة » التى صدرت فى مصر عام 1878 » ·

ولقد صار عبد الله النديم فى الطريق نفسه الذى شجعه فيه استاذه ، فاستخدم العامية فى صحيفته « التنكيب والتبكيت » التى اصدرها عام

(I) انظر كتاب تاريخ الدعوة الى العامية واثرها فى مصر ، ص I8 وما بعدها ، لكاتبة هذا البحث ·

١٨٨١ ، و « الاستاذ » التى اصدرها عام ١٨٩٢ · قسم كل صحيفة الى قسمين : قسم للخاصة يكتبه بالفصحى ، وقسم للعامة يكتبه بالعامية ، وتناول فى كل قسم الموضوعات التى تعنى اصحابه ، كلها تعبير عما كانت تعانيه البلاد من أدواء سياسية واجتماعية وخلقية وكانت طريقته فى معالجة تلك الموضوعات واحدة من ناحية الاخلاص والحماسة فى تبليغ رسالته الاصلاحية لا فرق عنده بين العامة والخاصة الا فى أداة التعبير ووسائله ·

وقد تبع عبد الله النديم كثير من الكتاب المصلحين فى استخدام العامية ، كأداة من أدوات التثقيف · منهم من نهج نهجه فى صحيفتيه مثل محمد النجار صاحب مجلة « الارغول » التى صدرت عام ١٨٩٤ ، ومنهم من كان يترجم الى العامية المقالات الفصيحة التى كانت تنشرها المجلات العربية ، حتى يمكن العامة من الاطلاع عليها ، مثل جورجي زنانيرى صاحب مجلة « الغزالة » التى صدرت عام ١٨٩٦ ·

وكان الهدف الاصلاحى من استخدام العامية عند هؤلاء الكتاب واضحا كل الوضوح ، وكان النديم أشدهم حرصا على توضيح مذهبه فى استخدام العامية ، وخاصة عندما لجأ الانجليز الى محاربة الفصحى فى مصر للدعوة الى العامية ، وهى دعوة لم يجهل النديم خطورتها ، ولذلك كان اول من تصدى للرد على ولكوكس داعية العامية الاول من رجال الاستعمار البريطانى · فكتب يقول فى شرح مذهبه فى استخدام العامية :

« فعندما رأينا انتشار الامية بسبب تقصير ملوك الشرق فى جانب العلوم ، واشتغالهم بالحروب الداخلية والخارجية عما يقدم الامة من المعارف ، عزمنا على فتح جريدة تهذيبية تشتمل على فصل قصير باللغة الدارجة ، نحول به العامى الجاهل من كراهة سماع الكتب الى محبتها ، فينجر به الامر الى سماع الكلام الصحيح ، وهناك لا يلزم كتابة غير الصحيح · وهذا الذى رأينا انه القوة الجاذبية لتحويل الافكار الى اللغة اذ ذاك فأنشأنا جريدة « التنكيت والتبكيت » ···· » (١) ·

ولم يكتف النديم بتوضيح مذهبه فى استخدام العامية بل سل قلمه

(١) صحيفة « الاستاذ » : العدد ٢٠ ــ ٣ يناير سنة ١٨٩٢ ·

للدفاع عن العربية الفصحى ، لا بالمقالات الفصيحة فحسب ، وانما بالمقالات العامية أيضا ، ليثير حماسة العامة نحو اللغة العربية الفصحى ، ثم لم يلبث أن أغلق باب العامية ، ولم تعوزه الوسيلة بعد ذلك في الاتصال بالعامة الذين ثاروا على اغلاق باب العامية لانه اتخذ لغة عربية ميسرة لا تعلو على العامة ولا تسفل الى العامية ، يصفها في حوار له فيقول : « لكم على انى اخاطبكم بكلام يفهمه الطفل الصغير والرجل والمرأة من غير تعب ، ولا يحتاج لتفسير ولا لشيخ يقول لكم معناه » ·

هذه اللغة العربية الميسرة هى اللغة التى دعا النديم الى استخدامها فى مخاطبة الجماهير منذ ستين عاما وقت أن كانت الامية على اشدها ، ليوقف خطرا هدد كيان الفصحى · ولكننا ما زلنا نستخدم العامية كأداة من أدوات التثقيف مستندين الى السبب نفسه الذى استند اليه المصلحون السابقون فى استخدام العامية ، وهى الامية · حقيقة ان الامية ما زالت متفشية وبنسبة عالية فى عالمنا العربى ، ولكن ينبغى الا نجعل منها سببا لسريان العامية ، وخاصة لأن الصحافة لم تعد منفذها الوحيد ، فقد تعددت منافذها بتعدد وسائل الاتصال بالجماهير ، من اذاعة وتلفزة ، وسينما ، ومسرح والاتصال بالجماهير عن طريق هذه الوسائل من الممكن أن يكون بلغة عربية سهلة ميسورة حتى على الاميين الذين لا يقرأون أو يكتبون ·

اما استخدام العامية فى هذه الوسائل فى صورة واسعة مثلما نشهد فى هذه الايام ، فليس له ما يبرره استنادا على انتشار الامية ، للخطورة الناجمة من جراء التوسع فى مخاطبة الناس بالعامية والنزول اليهم عن طريقها ، بدلا من محاولة اجتذابهم الى الفصحى بوسيلة سهلة جذابة ·

وليس من شك فى ان القضاء على الامية وانتشار التعليم يساعد الى حد بعيد فى التحلل من عامل هدام لكيان اللغة الفصحى ، ويجرد دعاة العامية من سبب رئيسى يحاولون به نشر العامية فى كتاباتهم واقوالهم من خلال وسائل الاتصال الجماهيرية التى اشرنا اليها · وقد سبق لدعاة العامية من المستشرقين والمستعمرين ان حملوا العربية الفصحى مسؤولية انتشار الامية وافتقار العالم العربى الى ثقافة شعبية ، ولست فى حاجة الى التدليل على ان هذا الاتهام لا نصيب له من الصحة لان انتشار الامية اقترن بالانحلال السياسى فى عصور القهر والاستبداد ، ولم يقترن قط بسيادة الفصحى بل اننا نرى على العكس من هذا الاتهام ان الفصحى سبيل للتقدم العلمى والتعليمى أيضا ، وان فى انتشارها قضاء على الامية والتخلف بكل مظاهرهما·

والى جانب هذين العاملين السياسى والاجتماعى ، يوجد عامل آخر فى عصرنا الحاضر يستند اليه دعاة العامية فى الترويج لها ، واعنى به المذهب الواقعى الذى ساد حياتنا الادبية منذ الحرب العالمية الثانية ، وقد نادى أصحاب هذا المذهب بضرورة مضاهاة الواقع لغة وموضوعا وخاصة فى فن القصة والمسرحية ، وهما من الفنون التى يعول عليها كثيرا فى تثقيف الجماهير ، لاستجابتها لهما ولما يحققان لهما من المتعة والمنفعة ، فكتبوا حوار قصصهم ومسرحياتهم المحلية باللهجات المحلية لمضاهاة الواقع الذى يسعون الى تحقيقه وهو فى رأيهم لا يتحقق الا اذا أنطقنا الشخصيات باللغة التى يتكلمون بها فى حياتهم اليومية ، فظهر فى كل بلد عربى نماذج من هذه الاعمال القصصية والمسرحية لا يكاد يفهمها الا أبناؤه .

والحقيقة ان مجاراة الواقع مجاراة حرفية لا يمكن ان تتحقق فى الاعمال الفنية ، لان الفن صناعة وليس تسجيلا حرفيا للواقع ، ولان واقعية اللغة بالذات ليست كما يريدها أصحاب المذهب الواقعى انطاق كل شخصية بلهجتها الخاصة ، وانما هى الملاءمة بين اللغة وبين الشخصية من الناحية العقلية والنفسية والعاطفية ، فلا يتحدث أمى مثلا بأفكار الفلاسفة . هذا ولان العربية الفصحى تستطيع أن تستوعب الالوان المحلية ، فهى كما يقول ـ على أحمد باكثير ـ « مثل الماء الصافى الذى يمكن تلوينه بأى لون تريد ، فيظهر هذا اللون على حقيقته . اما العامية فمثلها كمثل الماء الملون لا يظهر اى لون جديد على حقيقته » (1) .

ولقد كتب على أحمد باكثير ـ ايمانا منه بقدرة الفصحى على معالجة المسرحية المحلية دون ان تفقدها واقعيتها ـ مسرحيتيه « مسمار جحا » و « الدنيا فوضى » بلغة عربية ميسرة ، حاول فيها أن يقتبس من أساليب العامية ومنطقها وسائر خصائصها ، كما استخدم الفاظها العربية الصحيحة ، دون ان يخرج على اصول الفصحى او يعبث بقانون من قوانينها النحوية أو الصرفية .

ولقد لقيت هذه المحاولة التى قصد بها على أحمد باكثير ترويض ذوق الجماهير على استساغة الحوار القصير ، قبولا من الجماهير تجلى فى النجاح الذى احرزته مسرحيته « مسمار جحا » عندما مثلتها فرقة المسرح المصرى الحديث سنة 1951 .

(1) فن المسرحية من خلال تجاربى الشخصية ، ص 75 .

وسعى توفيق الحكيم فى مسرحيته المحليـة « الصفقـة » الى ايجـاد لغـة مسرحية موحدة فى العالم العربى فكتبها بلغة سليمة استقاها من لغة الحياة اليومية « تبدو - كما يصفها الحكيم نفسه - لاول وهلة لقارئها انها مكتوبة بالعامية ، ولكنه اذا اعاد قراءتها طبقا لقواعد الفصحى فانه يجدها منطبقة على قدر الامكان » • وأسماها اللغة الثالثة ، وهى فى الواقع لا تخرج عن كونها لغة عربية ميسرة •

ولقد اختلف النقاد فى حكمهم على هذه التجربة ، منهـم من رفضهـا لان لغتها - فى رأيهم - لغة مصطنعة تشبه لغة الاسبرانتو التى اخترعها بعض العلماء فى أعقاب الحرب العالمية الاولى ، لتصبح لغة دولية يستعملهـا العـالم كوسيلة للتقريب بين الشعوب • ومنهم من رحـب بهـا لمـواجهة الضـرورة القومية ، والتخلص من كتابة أدبنا المسرحى والقصصى والمحلى باللهجـات العامية المتعددة فى الاقطار العربية ، والتى تعتبـر أدوات تفـريق بين أبنـاء العـربية •

ومهما كانت آراء النقاد فى هذه التجارب المسـرحية الـرائدة التى أشرنا اليها ، ومهما كان موقف الجمهور منها ، فاننا لا ننكر ان المسرحيات المحلية المكتوبة بالعامية ما زالت حتى يومنا هذا المسرحيات المفضلة لدى جماهيرنـا العربية ، وليس أدل على ذلك من النجاح والـرواج اللـذين تلقـاهما تلـك المسرحيات • أما سبب ذلك فليس مرجعه العربية الفصحى أو عدم قدرتهـا على اجتذاب الجماهير كما يزعم أنصار العامية ، وانما مرجعه الى تعود الجماهير على مشاهدة المسرحيات المحلية ممثلة بالعامية ، ولو جرت العادة بغير ذلك لما أحست الجماهير بأى نبو أو غرابة فى مشاهدة المسرحيـات المحليـة ممثلـة بالعربية الفصحى • واذا كانت العادة قد تحكمت فى أذواق الجماهير فصرفته عن الفصحى ، فمن واجبنا اليوم ونحن فى مطلع نهضة قومية عربية شاملة ، ان نغير هذه العادة فنكتب مسرحياتنا المحلية بلغة فصيحة ميسرة ، وليس من العسير تغيير هذه العادة بعد أن رسخ الفن المسرحى فى بلادنا ، وهـو كما نعرف من الفنون المستحدثة التى لم يكن لنا فيها اصول راسخة ، وليس من العسير أيضا تغيير هذه العادة بالنسبة للجماهير بعـد أن ازداد وعيهـا القـومى •

وبعد ان استعرضنا العوامل الثلاثة التى اتاحت للهجات العامية فـرصة مزاحمة الفصحى فى عالمنا العربى ، ينبغى ان نقـف لنبين حقيقـة اللهجـات

العامية ، وأوجه خطورة انتشارها بالنسبة لواقعنا العربى ، ماضيه وحاضره ومستقبله ٠

ان اللهجة العامية فى أى قطر عربى ليست الا عربية محرفة ، دخلتها ألفاظ وتراكيب أجنبية بحسب التأثيرات التى تعرض لها كل قطر عربى على حدة ٠

وان التحريف فى العامية ليس مطردا وليس واحدا ، فهو يختلف من قطر الى قطر ، ويختلف فى القطر الواحد من بلد الى بلد ، ويختلف فى البلد الواحد من حى الى حى ، بل أنه يختلف فى الاسرة الواحدة حسب الاجيال التى ينتمى اليها افراد الاسرة ، طبقا لعامل التغير الذى يعترى اللهجات العامية بصورة ظاهرة سريعة ٠

وتتفاوت مظاهر الاختلاف فى البيئات التى ذكرتها ، فهى مثلا تقل فى الاسرة الواحدة ، وتبلغ أشدها بين قطر وقطر الى درجة يتعذر معها أن يتفاهم أبناء قطر مع أبناء الاقطار الاخرى سواء عن طريق التخاطب أم عن طريق الكتابة ٠

ولو أوردنا امثلة مختلفة من شتى الاقطار العربية مستقاه من لهجاتهم العامية ، فاننا سوف نصادف صعوبة بالغة فى فهمها ، مما يعرقل الى حد بعيد التفاهم الذى ينبغى أن يكون موجودا بين أبناء الامة العربية الواحدة ، وهذا التفاهم هو الاساس فى كيان القومية العربية ٠

فاذا كانت اللهجات العامية عامل انقطاع بيننا فى الوقت الحاضر بحيث لا يفهم قطر لهجة قطر آخر كما بينا ، فانها سوف تكون عامل انقطاع ايضا بيننا وبين تراثنا العربى ، وهو تراث كان له دور كبير فى بناء الثقافة الانسانية ، وفى تاريخ العلوم الحديثة ، باعتراف الغربيين أنفسهم ٠ فقد استطاع العرب الاوائل بعد عصر الفتوحات أن يتمثلوا حضارات الامم القديمة وأن يضيفوا اليها من ابداعهم وعبقريتهم فى كل المجالات ، مما جعل ثقافتهم وعلومهم ركيزة للتقدم الانسانى فى العصور الوسطى ٠

كانت مؤلفاتهم العلمية فى الطب والرياضيات والفلك والطبيعة والكيمياء والزراعة ٠٠ من المراجع الاساسية عند الغربيين ، وكانت تدرس فى جامعاتهم

حتى وقت قريب ، فكتابات ابن سينا فى الطب كما يقول لوبون ــ لم يكف أساتذة جامعة مونبيليه بفرنسا عن شرحها الا منذ خمسين عاما فقط (1) .

وكانت مؤلفاتهم الادبية أيضا من شعر ونثر ، لها اثر واضح فى الآداب الغربية فى القرون الوسطى اعترف به مؤرخو تلك الآداب ، وفى ذلك يقول جيب : « لعل خير ما أسدته الآداب الاسلامية لآداب أوروبا ، انها أثرت بثقافتها وفكرها العربى فى شعر ونثر العصور الوسطى (2) .

تراث هذا شأنه ينبغى الا نقطع صلتنا به لا عن ارتباط عاطفى ولا عن رغبة فى التفاخر بماض بعيد ولكن لكى نثق بأنفسنا وقدراتنا ونؤمن بأن العرب الذين أثروا فى تراث الانسانية من قبل ، من الممكن ان يؤدوا دورا جديدا فى حاضر العالم الحديث .

ولكن دعاة العامية يحاولون بطبيعة الحال ان يحطوا من شأن تراثنا العربى ليجردوا لغته الفصحى من كل مقوماتها العلمية والادبية .

زعم احدهم ان التراث العربى ليس فيه كتب يعتمد عليها فى الصناعة ولا فى الفلاحة ولا فى التجارة ولا فى كل العلوم الا ما يترجم اليه حديثا ، وان ما ألف فيه من كتب فى مبادىء الرياضيات والتاريخ ، أصبح لا قيمة له بعد ظهور كتب الافرنج (3) .

وزعم داعية آخر من دعاة العامية ، ان الادب الذى حمله لنا تراثنا العربى ، أدب ملوكى لأنه كتب للملوك والامراء ، وأنه أدب اللذة الجنسية ، وأدب المنازعات الحربية ، أو المناقشات الدينية ، وأدب الاستعارة والتورية والبهارج والمحسنات ، لم يقصد به الا الترف الذهنى ، وانه فى النهاية ليس للحياة أو للانسانية أو للشعب أو للمجتمع ، ولذا فان الادب وحده هو الادب الذى ينبغى ان نبنى عليه نهضتنا الادبية (4) .

---

(1) لوبون : حضارة العرب ، ص 518 .

(2) جيب : تراث الاسلام ، ص 189 ــ 190 .

(3) مجلة « المقتطف » ج 8 من السنة السادسة (1882) ، ص 494 .

(4) سلامة موسى : كتاب الادب للشعب ، ص 48 .

ولست فى حاجة الى الوقوف طويلا لمناقشة هذه المزاعم التى تستهدف النيل من قيمة التراث العربى ، للوصول الى النيل من لغته العربية الفصحى ـ وهو ما يهدف اليه دعاة العامية ـ بعد ان اعترف الاجانب الذين اشادوا بعلومهم وآدابهم بقيمة التراث العربى ، وبعد ان أثبتت الفصحى قدرتها على تناول شتى العلوم فى الماضى وهى فى سبيل الاتساع لها فى الحاضر كما انها أثبتت قدرتها على التعبير عن أسمى العواطف والمشاعر الانسانية ولا يستطيع أحد ان ينكر ما فى ادبها من حكم وزهديات وغزل عذرى عفيف ٠

فاذا انتقلنا بعد ذلك الى اللهجات العامية ، نجد انها بالاضافة الى كونها أدوات تفريق بين أبناء العرب بالنسبة لحاضرهم وماضيهم ، لا تقوى على أن تكون أداة للعلم والأدب ، لانها لا تقوم على قواعد وأصول مكتوبة ، وليس لها نحو خاص ، فالامر فيها متروك لأذواق الناس وأهوائهم ، وان ما بذله بعض المستشرقين من دعاة العامية فى سبيل ايجاد قواعد للعامية قد أكد استحالة وضع هذه القواعد ، لا بالنسبة للهجات الاقطار العربية المختلفة فحسب وانما بالنسبة للهجة القطر الواحد ، ولذلك رأينا بعضهم وهو يحاول وضع قواعد للهجة المصرية ، لم يجاوز اللهجة القاهرية وحدها ، وبذلك لم يصل الى شىء مما كان يرجوه ٠ وليست استحالة وضع قواعد للعامية قاصرة على ما بين لهجاتها من اختلافات ، بل لما يطرأ عليها من تغير سريع ، مما يجعل ما يكتب بها اليوم فى بلد من البلاد غير مفهوم لأهل هذا البلد بعد سنوات ٠

وعلى الرغم من هذه الحقيقة العلمية التى تثبت افتقار العامية الى كل المقومات التى تجعلها لغة علم وأدب ، فقد بذل دعاة العامية جهودا كبيرة لاثبات امكان استخدامها فى مجالات العلم والادب ، فباءت محاولاتهم جميعها بالفشل والخذلان ٠

لم تنجح محاولات ولكوكس فى نقل قطع من مسرحيات شكسبير الى العامية ، وفى نقله الانجيل الى العامية ، لانها اخرجت لنا نصوصا مشوهة ، فى اسلوب عقيم امتزج بلكنته الاجنبية ، عجز عن التعبير عن المعانى الانسانية التى تضمنتها تلك النصوص ٠

ولم تنجح كذلك محاولات مارون غصن أحد دعاة العامية فى لبنان ، عندما حاول أن يجعل من اللهجة اللبنانية أداة أدبية تحل محل الفصحى ٠٠٠

وكما لا تقوى العامية ان تكون أداة للكتابة الادبية أو العلمية ، كذلك لا

تقوى على ان تصبح أداة للتعليم ، لحاجة التعليم الى التعبير الفصيح فى مجالات اللغات والعلوم بكل أنواعها ، هذا من ناحية ومن ناحية اخرى لان التعليم فى نطاق العالم العربى لا ينبغى ان يتم بصورة مختلفة فى كل قطر مما يفقد العرب اساسا قويا للوحدة بينهم والتفاهم المشترك . واذا كنا الآن بصدد توحيد برامج التعليم فى البلاد العربية المختلفة لخلق جيل متجانس فى ثقافته ، يشعر شعورا قويا برابطة القومية التى تنتظر العالم العربى ، وقد سعت جامعة الدول العربية مشكورة الى تحقيق هذه الغاية فعقدت المؤتمرات الثقافية المختلفة لتوحيد برامج التعليم ، فأولى بنا ان تكون اللغة العربية الفصحى الوسيلة الوحيدة للتعليم فى كل البلاد العربية ، لان استخدام العامية لا يؤدى فقط الى تنافر ثقافة كل بلد عن الآخر ، بل هو يسلم ايضا الى فقدان اهم وسيلة للقومية ، وهى اللغة المشتركة .

وليس من شك فى ان العلاقة بين اللغة وبين اعتزاز اى أمة بقوميتها علاقة خطيرة الشأن بحيث نرى انه من الممكن بعث لغة طال موتها ، على أساس الفكرة القومية . فاسرائيل فى العصر الحاضر قد وجدت ان من عوامل تجميع اليهود مختلفى الالسنة والجنسيات ، بعث اللغة العبرية التى كانت من اللغات الميتة فى العصر الحديث ، فكيف بنا ونحن نعيش فى وطن واحد ، وتربط بيننا عوامل الجنس والتاريخ المشترك واللغة الواحدة ، كيف يراد بنا أن نتخلى عن هذه اللغة ، لنضل طريقنا بين لهجات متباينة .

وهكذا يتبين لنا مما قدمناه ان العامية لا يمكن ان تكون لغة عربية مشتركة ، للتنافر الواقع بين لهجاتها المختلفة ، ولانها لا تقوى على أن تصبح أداة للعلم والأدب لافتقارها الى القواعد والاصول الثابتة ولتعرضها للتغير الدائب المستمر ، وانها بهذه الصورة لن تؤدى الى ثقافة عربية قومية ، بل تؤدى الى ثقافات محلية محصورة فى بيئاتها .

أما اللغة الفصحى فهى الوسيلة الوحيدة التى تؤدى الى الثقافة العربية القومية ، لا نقول ذلك على اساس اعتبارات دينية أو عاطفية أو تاريخية فحسب ، ولكن لما لها من أصول راسخة ، وتجارب واسعة فى مختلف أساليب التعبير اكتسبتها فى تاريخها الطويل ، حيث يمكن ان تستوعب حقائق العلوم فى العصر الحديث ، كما وسعتها فى ماضيها البعيد ، كما ان ادبها الفصيح يقوم بدور كبير فى بعث الروح القومية واذكائها ، بينما نجد الادب العامى يرتبط بالقوميات المحلية مما يؤدى الى انحلال عرى الثقافة العربية .

د . ن . ز . س .

المسرحية العربية بين القومية والمحلية

بقلم : عبد الله شقرون.

تمهيـــد :

كثرت المقالات والابحاث والمؤلفات عن المسرح فى العالم العربى من الوجهة التاريخية ومن الوجهة التحليلية على السواء ، وتعددت النـدوات والمنـاظرات والمؤتمرات التى انعقدت فى المشرق والمغرب وحتى فى اوروبـا عن مـاضيه وحاضره ومستقبله ، ولهذا قد يكون من العبث التـوقف مـديدا فى مجـال الحديث عن تدرجه أو تطوره ، فلا حاجة والحالة هذه لاثارة النقـاط المـألوف الالماع اليها عادة فى مثل هذا المقام ، من الاشارة الى الموانع والاسبـاب التى حالت دون معرفة العرب فن التمثيل قديما ، ومن محاولـة التـاريخ لميـلاد المسرح العربى فى القرن التاسع عشر للميلاد ، ومن التعريف كذلك بانواع « خيال الظل » وبالتمثيليات العربية التى خلدها « ابـن دانيـال » فى القرن الثامن عشر للميلاد بمصر . فالمقصود انما هو استخلاص حقيقة واقع المسرح العربى ومنزلته الحالية .

التـأصـل والأصالـة :

فاذا ما تحدث العالم اليوم عن « تأصل » المسرح فى اوروبا ـ مثلا ـ أو فى آسيا ـ الهند ، والصين ، واليابان ، واندونيسيا ، وايران وسواها ـ فهل يجوز التحدث عن وجود مسرح عربى « أصيل » يربط جناحى الوطن العربى مشرقا ومغربا ، ويصور مظاهر التفكير العربى ، ويـرسم مطـامح القـومية العربية ويمتاز « بالاصالة » الفنية والثقافية ؟

قد يكون من قبيل التسرع الحكم بان المسرح العربى « الاصيـل » مفقـود وأنه ما يزال فى طور المخاض ، كما قد يكون من التهور القول ان المسرح الذى نعرفه أو نزاوله فى الوطن العربى مسرح منا والينا لحمة وسدى . وفى هـذا الصدد لا بد من المبادرة بالقول ان المسرح الذى نعنيه ليس هو ذلك المحدود الاطار والدائرة ، لان العادة جرت ـ فيما نقرأه ونطالعه ـ أن المسرح الذى

يتحدث عنه المؤرخون والنقاد طويلا هو المسرح المعروف والمنحصر فى جزء معين من المنطقة العربية بالمشرق الاوسط ، بل اننا هنا نعنى المسرح الذى تمتد رقعته بامتداد الوطن الكبير من أقصى العراق الى أقصى المغرب ، شمالا وجنوبا ، **شرقا وغربا** .

لقد قيل ان العمل الادبى أو الفنى بقدر ما يكون ممثلا للبيئة التى ينتمى اليها بقدر ما يكون « أصيلا » ، وقيل كذلك ان المسرحية العربية — المنشودة — هى التى يجب أن تستمد أصولها — شكلا وجوهرا — من التراث العربى ومن الحياة العربية معا ، كما قيل ان التراث الذى لا يتجدد ليس من « الأصالة » فى شىء ، ونادى آخرون بوجوب « الالتزام » فى المسرح العربى من حيث المضمون لتكون الحركة المسرحية متجاوبة مع المطامح « القومية » التى يصبو اليها العرب على فرض أن هذه المطامح محددة الاهداف وموحدة المقاصد ، وقيل كذلك ان المضمون ليس هو المقصود فى باب « الاصالة » بل ان « الشكل » هو الذى يحدد اطار المسرح العربى الحق .

اننا نعلم أن « الاصل » الذى انحدر عنه المسرح العربى فى شكله المعروف هو المسرح الغربى — الاوروبى — فقد اقتبسه الرواد واقتبسوا عنه ، فكان أساسا أجنبيا لبناء اريد له أن يكون عربيا . وغير خاف أن موجة الاقتباس والتحويل من الجو الاجنبى — الاصلى — الى الجو المحلى — العربى — قد طغت على الانتاج المسرحى فى كثير من ارجاء العالم العربى .

لقد قلد الرواد فى المشرق كما فى المغرب نماذج المسرح الغربى الذى كان معروفا فى أواخر القرن التاسع عشر واوائل القرن العشرين ولا سيما ما ازدهى به المسرح الفرنسى حينئذ . فمن ثالوث مسرح « البولفار » الباريسى حيث تطغى مواضيع الزوج والزوجة والآخر أو الزوجة والزوج والاخرى ، الى مجازر نوع « الميلودراما » وما تحتفى به من العنف والمطاردة والاختطاف احيانا ، كما كان لمسرح « التراجيديا » عشاقه الذين نقلوا منه الروائع الى اللغة العربية . اما مسرحيات « الفودفيل » — الفرنسية — فقد ظلت تلقى ، فى مقتبساتها باللسان الدارج ، نجاحا واقبالا .

ومن المعلوم أن موجة عارمة من الاقتباس والتحويل قد غمرت روايات « الكوميدية » التى نقلت من اصلها الفرنسى أو الايطالى أو الانجليزى — خاصة — ومثلت تارة بالعربية الفصيحة وتارة باللسان الدارج ، تارة فى اصلها « وتارة مفرغة فى القالب المحلى » .

التأليف والخلق الفنى :

ان هذه الحركة قد استمرت طويلا وما فتئت قائمة بل وفى بعض البلدان العربية مزدهرة ولكن ، هل حال هذا النشاط ، كيفما كانت درجته ، دون نشأة العمل العربى الاصيل فى الخلق والتأليف ؟ ان العكس هو الواقع • فقد ازدهرت حركة التأليف والخلق الفنى على شتى المستويات والدرجات ما بين الشعبية العارمة والابداع الفكرى والانسانى • غير أن المؤلفين العرب ليسوا معروفين جميعا ودفعة واحدة من الفرات الى المحيط نظرا لما تعرفه غالبية البلدان العربية من ضآلة وسائل النشر والتبليغ ، ولذلك ظلت قلة منهم هى المعروفة وتنتسب فى عموميتها الى بلد عربى واحد هو الممتاز بوفرة تلك الوسائل وفعاليتها • فكم من مبدعين فى ميدان المسرح ظهروا ـ مثلا ـ فى بلدان المغرب العربى ولم يعرف عنهم المشرق العربى لا قليلا ولا كثيرا ، وكم ظهر من المؤلفين المسرحيين فى العراق وسوريا ـ مثلا ـ فلم تعرف عنهم بقية دول المنطقة شيئا ، ان الحكم على الابداع المسرحى فى العالم العربى يستدعى الاحاطة بجوانب هذا الابداع من أقصى الوطن الى اقصاه ماضيا وحاضرا ، وهذا ليس بالعمل الهين •

لقد اشتهرت اسماء اشخاص واسماء اعمال فى مجال المسرح العربى منذ سنوات عديدة ولكن هل يمكننا ادعاء الاحاطة بمعرفة الجيل الجديد والصاعد من بين المؤلفين والمبدعين العرب ومن هم فى زمرة شباب الخلق المسرحى ؟ وهل نحيط فعلا بمؤلفات هؤلاء ؟

يخطىء من يزعم هذا الزعم ما دمنا متباعدين بعضنا عن بعض • على أننا بناء على ما يبلغنا أو نصل اليه ـ بالمطالعة أو المشاهدة ـ نستطيع أن نؤمن ايمانا لا يتطرق اليه الشك بوجود حركة مسرحية عموما وبحركة فى التأليف والخلق الفنى على الخصوص وان التجارب قائمة الى جانب الاستهلاك العادى ، وهذا ما يدعو الى التفاؤل •

أما عن الخلق الفنى فاعتماده طبعا على اطارات التنفيذ ، من المخرجين ، ومصممى المناظر والازياء ، والممثلين والممثلات ، ومن فى حكم هؤلاء جميعا ، ان هذه الاطارات متوافرة نسبيا فى العالم العربى لكن كفاءتها المهنية قلما تحمل على الرضى • ومن الملاحظ أن كثيرا من متعاطى الاخراج ليسوا دائما فى مستوى الخلق الفنى حتى انهم ليعتبرون مجرد متطاولين على هذا العمل ، وما اكثر الادعياء فى ميدان الفنون عموما •

واذا علمنا أن الاخراج تفهم دقيق لشخصيات المسرحية ومعرفة تامة بتقنية التمثيل وقدرة على دراسة جو التمثيل ، وهضم وتذوق لمواقفها ، وعملية خلق لا تقل عن خلق القصة ذاتها أدركنا حقيقة الدور الهام الذى يضطلع به المخرج الكامل ، المحنك نفسانيا وعقليا ٠

ولكن نظرا لفتوة المسرح العربى وحداثة عهده ٠٠ فان المخرجين الشبان غالبا ما تنقصهم التجربة الانسانية والمعرفة بشؤون وسطهم وثقافتهم الوطنية لان تكوينهم كثيرا ما يكون معتمدا على لون واحد من الثقافة الاجنبية ـ الفرنسية أو الانجليزية مثلا ـ ولذلك قلما يقدرون على ابراز النفسية العربية ولا سيما اذا ما اعترضتهم مسائل اللغة القومية التى تخلق عندهم مركب نقص يشعرون به ويتجلى أثره فى عملهم ٠ وبالرغم من ذلك فان طائفة صغيرة من المخرجين الاكفاء متوفرة ـ نسبيا ـ للمسرح العربى ، ومن هؤلاء من يقتفون سبل مدارس الاخراج الغربية ويحاولون تقليد كبار المخرجين الغربيين ، ومنهم كذلك ذوو الابتكارات الشخصية والاكتشافات الموفقة ٠

أما عن مصممى المناظر المسرحية فاعتقد ٠٠ أننا لا نشكو انعداما فى الاكفاء ولا شحا فى المواهب ، بل ان المختصين فى فن الديكور المسرحى يشكون من قلة العمل وشح مناسبات اظهار ما تلقنوه فى المدارس والمعاهد ٠

وفيما يخص الممثلين والممثلات يبدو أن المدارس العالمية الحديثة ـ أى الطرق وما فى حكمها من التجارب ـ تكاد تكون مفقودة الاثر والتأثير فى اداء الممثلين العرب ، وقد ظل بعضهم ـ وخاصة القدامى ـ مطبوعين بطابع سطحية الميلودراما وافتعالات الجيل السابق من الايطاليين والفرنسيين يوم كان التفخيم والتهويل علامة التوفيق ، اذا ما توفرت لديهم أولا وقبل كل شىء قوة الصوت وقوة النفس ٠ ومن نافلة القول التأكيد فى ميدان التمثيل ـ كما فى سواه ـ بأن النفسية البشرية واحدة متشابهة ، وما يختلف هو التعود الطارىء أما الاحساس الداخلى فقد لا يختلف فيه واحد عن آخر كما هو معلوم ٠ ونحن لا نتحدث عن وسائل تلقين فن الاداء فى العالم العربى ، غير ان هناك جيلا من الممثلين والممثلات قد نشأ افراده على تتبع احدث الطرق والاساليب فى التشخيص ٠٠٠ يبتعدون عن السطحية والآلية ، ويعتمدون على روح الشخصية ، وعلى القوة الداخلية ويلتزمون الارتخاء وعدم الانقباض ، وفى ذلك عطاء ثرى للخلق الفنى ٠

على أننا فى هذا الصدد نشير الى أن هذا الخلق يشمل كذلك المسرحية المؤلفة ـ أو الاصلية ـ كما يشمل المسرحية المستوردة بما فيها المترجمة ، والمقتبسة ، والمستلهمة كما نشير ـ من جهة اخرى ـ الى كون حركة الترجمة فى المسرح العربى ما ازدادت الا تمكنا ورسوخا وثباتا ، فاصبح لنا ما يسمى « المسرحية العالمية » الى جانب « المسرحية المحلية » و « المسرحية القومية » اذا ما اردنا التوسع والتجاوز فى الاصطلاح مبادرة ٠

المسرحية العالمية :

ان هناك عقدة تمكنت من بعض الادباء العرب وانتقلت الى بعض العموم وأجيز لنفسى أن أدعوها بـ « عقدة العالمية » ٠ فهناك « المسرح العالمى » و « المسرحية العالمية » ، والتلفظ بكل منهما يوحى بالتقدير ، ويحاط بالتفخيم ، ويكفى أن نتأمل عناوين الآثار التمثيلية التى تصدر فى اللغة العربية منذ سنوات فى شتى السلسلات المطبوعة كيفما كانت اسماؤها لنتأكد من كون المقصود هو الانتاج المسرحى الاجنبى بقطع النظر عما اذا كان بالفعل تراثا فنيا أو أدبيا ، وعما اذا كان انسانيا وبالتالى عالميا ، وعما اذا كان فى حقيقته محليا صرفا وانما اللغة التى صيغ فيها هى التى اكسبته صفة العالمية (واللغات العالمية بحسب العرف الذى درجت عليه مراجعة الافاق الدولية لحقوق التأليف هى الانجليزية والفرنسية والاسبانية) ٠

واذا كنا نعلم ان تلك المترجمات منقولة ـ مباشرة أو بواسطة لغة أخرى ـ عن شتى اللغات بما فيها الالمانية والسلافية والسنسكريتية والصينية ٠٠٠ الخ فاننا ندرك أن المقصود بالذات هو المسرح الاجنبى كيفما كان اصله ، بحيث قد تكون تلك المترجمات المسرحية اقليمية أو محلية وما افرغ عليها صفة العالمية سوى مصدرها الاجنبى ٠ بصرف النظر عما قد يزينها من الملامح الانسانية ومن الاصالة التى قد تمتاز بها ٠ ولذلك فان الاعتبار على هذا الاساس يعد ، من دون شك ، نوعا من النقصان فى الاعتزاز بالشخصية القومية ، كما أن مواصلة السير على هذا المنهج لن تكون عطاء حقيقيا للمسرح العربى ، فلسنا ملزمين ـ ولو من حيث الشكل ـ بتقليد المسرح الاجنبى وتقديسه ووصفه بصفة العالمية لمجرد كونه صادرا عن لغة عالمية أو منقولا بواسطتها ، وربما كان مترجما بصفة مباشرة عن مجرد لغة أجنبية ٠

المسرحية المحلية :

قد نتساءل عن المقومات التى من شأنها أن تجعل من العمل المسرحى عملا

غير أصيل بعدما أخرجنا من هذا الحساب الترجمة والاقتباس كما اخرجنا « التحويل » الذى يعنى اخضاع المصدر الاجنبى الى محلية تامة سيرا مع الذوق العام وتقريبا لافهام العموم .

ان تلك المقومات لا وجود لها محسوس ، لان عملية من هذا النوع تعنى حركة فنية وخلقا فنيا من حيث التشخيص والفرجة ، ولكنها لا تعنى مطلقا « أصالة » محلية أو « أصالة » اقليمية — اذا جاز لنا أن نستعمل لفظ « الأصالة » هذا الاستعمال . فمن الصعب أن تأخذ بعين الاعتبار منطقيا الانتاج المستمد من النبع الاجنبى مهما بلغت « الصناعة » فى ذلك الاستمداد.

فما هى المسرحية المحلية اذن ؟ وكيف تتجلى أو يمكن التعرف عليها فى المجال العربى ؟ ان العمل المحلى يظل عادة مرتبطا بمظاهر « الفولكلور » سواء كان هذا « الفولكلور » موروثا أو طارئا ما دامت الحياة العامة — فى كل مكان وزمان — قابلة للتأثر بالمكتسبات الشعبية التى تلازمها فى شتى مراحل التدرج والتطور .

وبناء على ذلك فان المسرحية المحلية — على العموم — هى الصورة التى تبدو من خلالها شتى التقاليد والعوائد وشتى الافراح والاتراح لفئة معينة من الناس على ما فى حياة الانسان من المشاعر الانسانية والاحاسيس الازلية . وقد تحمل المسرحية المحلية دعوة هادفة وقد تتضمن رسالة مخصوصة فى التوعية ، والاخلاق أو التوجيه وقد تكون لمجرد التسلية أو الفرجة .

ان مفهوم المسرح لم يستقر على حال ولم يحظ بتعريف مدقق هنا وهناك من البلدان العربية ، وقد نشأ عن ذلك تحريف اختلفت درجاته باختلاف الجهات والبيئات واحتفظ التاريخ بذكر الفرق — المحلية — التى اتخذ اصحابها من المسرح منبرا للوعظ والارشاد ، أو مجالا لعرض القصص شبه الواقعية والحكايات « الشعبية » وكذا أولئك الذين اتخذوا منه صحيفة للتحليل الاجتماعى والانتقاد ، وكل هذا مع محاولة انتهاج الشكل الغربى والخشبة الغربية ولو لم تتوافر المسارح المشيدة الجاهزة لذلك الوضع الخشبى (الايطالى على وجه التحديد) .

ومن التأمل فى النصوص التى نعثر عليها لتلك المسرحيات ومن المشاهدة التى نشاهد عليها بعض الحفلات التمثيلية — المحلية — كثيرا ما نلاحظ هلهلة

فى البناء والتركيب ، وضعفا فى تسلسل الحوادث ، وسطحية فى رسم نفسيات الشخوص : قد تبين لنا هذا النقصان فى غالبية الانتاج العربى الذى ادركناه ودرسناه ، المشرقى منه والمغربى ، فقلما كانت المسرحية « المحلية » ـ العربية ـ متكاملة الا ما ندر طبعا ، ولا حاجة الى التدليل على هذا القول فالمخطوطات متوافرة وهى خير شاهد ٠ ويزيد فى تأكيد هذه الحقيقة أن بعض الممثلين ـ الرئيسيين منهم أو من هم دونهم ـ يتولون هم انفسهم وضع المسرحيات التى يقومون بالتشخيص فيها ، وكثيرا ما يفصلون فيها الدور الاساسى على « قدهم » ، وقد يكون أولئك « الممثلون ـ المؤلفون » متوسطى الثقافة وغير متمكنين من زمام القلم والفكر فيأتى عملهم هذا فجا وضحلا ٠

وشىء آخر تتسم به المسرحيات العربية المحلية ، ذلك انها تكاد تكون على الدوام باللسان الدارج وباللهجة العامية ، كما تعتبر من نوع الملهاة ، وهذه خاصية عامة فى المسرح العربى النزاع ـ فى شتى البلدان ـ الى الهزلية ، والفودفيل والغنائية والكوميدية وذلك بخلاف الغناء العربى الذى يغمره النحيب والنواح والبكاء ٠

ان تقليد واقع الحياة الاجتماعية مع محاولة الايهام القصصى ، ولو كان بسيطا ومبسطا ميزة اخرى فى المسرحيات ـ أو التمثيليات ـ التى عرفناها فى انتاج الفرق المحلية ـ أو الشعبية ـ كما اشتهرت فى شتى البلدان العربية خلال القرن الحالى ، وكان شعارها دوما هو أن المسرح « مرآة » ناصعة لتشخيص عيوب المجتمع ، واستدلوا فى هذا بمسرح « موليير » مع الفارق فى الاسلوب الشعرى والمنثور وفى الرسم النفسانى ، ومع فارق الزمن والعقلية والوسط ، ومع فارق تطور الادراك العام وتطور مفهوم المسرح ، من القرن السابع عشر للميلاد بأوروبا الى القرن العشرين فى الوطن العربى ٠

أما المسرحيات « الجدية » التى عرفتها هذه الفرق المحلية ومثيلاتها بوجه عام فهى ذلك الانتاج الذى اصطبغ فى غالب الاحيان بالعبوس والاكفهرار على اساس أنه نوع « المأساة » وهى على وجه التدقيق سلسلة « الميلودرامات » أو « المناحات » التى غمرت المشرق ـ ومصر على الخصوص ـ قبل أن يتعرف عليها عموم المغرب وقد شغلت الرأى العام زمنا وامحت ٠

وغير خاف أن الانتاج المحلى لم يخل ابدا من المسرحيات الادبية والتاريخية

و « الوقتية » الموضوعة أصلا باللغة العربية الفصحى ، ونوعها جدير بالذكر فى هذا الصدد ، ولكن ، لا بد من الاشارة – مرة أخرى – الى مستوى الممثلين والممثلات وتكوينهم والى مدى قدرتهم المحدودة على الاداء الجيد بهذه اللغة من جهة ، وقدرة الجمهور على تتبعهم وفهمهم ، من جهة أخرى ٠

ولقائل أن يقول ان المسرحية المحلية هى من عمل فرق الهواة ومن اختصاص المجموعات المحلية ولا يمكن أخذها فى اعتبار الحركة المسرحية العربية ، ولهذا أجيب بأن فرقا تجارية وفرقا تحمل صفة القومية أو تدعى الاحتراف اضطلعت هى الاخرى بهذا النوع من النشاط ٠

ولا حاجة الى ذكر القوائم المتوافرة فى هذا المضمار عن الاعمال المحلية ابتعادا من التدليلات المحلية ايضا ٠ وقمين بالاثبات أن العمل المسرحى المحلى فى هذا البيان يعنى المسرحية المقلدة فى شكلها للمسرحية الغربية فصولا ومشاهد ومناظر ، والسجينة فى نطاق الجوانب الثلاثة رابعها الجمهور على أساس السينوغرافية « الايطالية » ٠

أما المسرحية « العربية » المرتكزة على اسس وتقاليد قومية أى المسرحية التى ننشدها فلها مجال آخر هنا ٠

المسرحية القومية :

هل يمكن للادب العربى أو الفن العربى أو الثقافة العربية امتلاك حركة قومية صميمة فى ميدان المسرحية بناء وتأليفا وتضمينا وتشخيصا وتبليغا؟

حركة تشمل فى المظهر والمخبر عموم الوطن الكبير ولا تقتصر على بعضه أو على جهاته « النامية او المكتفية » فكريا أو اقتصاديا أو اجتماعيا ؟

انها الوحدة التى يحققها عادة الاعلام قبل السياسة والاقتصاد والاعلام هنا بمعناه الحقيقى معنى الوعى والتوعية وليس معنى البهرجة والدعاية ، والمسرح من جنس الاعلام ، والوحدة المقصودة والمستهدفة المنشودة هى الوحدة الفكرية الشاملة فى مستوى العالم الذى نعيشه ٠

لقد حقق الصينيون نهضة مسرحية قبل سنوات ، وأوجد الهنود حركة مسرحية أصيلة فى هنديتها ، وعرفت بلاد اليابان مسرحا خاصا بها ٠٠ ولم تكن لشعوب هذه البلدان حاجة الى تقليد أوروبا أو الارتكاز على المسرح

الغربى مطلقا بل أن أوروبا تحاول منذ سنين استلهام مسرح تلك الجهات الشرقية والاسيوية .

فلماذا ذلك ؟ ــ لان تلك البلدان التزمت شخصيتها الحقيقية وارتكزت فى نهضتها وانبعاثها على مقوماتها الاصيلة وهى تقاليد ثقافتها التى تطورت تطورا فعليا فكان التراث اساسا ونبراسا ، ولم تخجل تلك الشعوب فى ميدان الابداع الادبى والخلق الفنى من استيحاء ثروتها الفكرية والثقافية والفنية ولم تمد يدها الى متاع الغير .

ونحن ، العرب ، ماذا ينقصنا لاكتساب هذه القومية فى المسرح ؟ أليس لنا تراث أدبى ؟ أليس لنا متاع فكرى مزدهر على مرور العصور ؟

فلنستفت التاريخ والواقع ، ولنلتفت يمينا ويسارا ، شمالا وجنوبا وسنجد أن مصادر المسرح غير معدومة لا قوميا ولا محليا ولا دينيا ما دامت هناك اسلامية عربية غمرت العالم العربى من اقصاه الى اقصاه .

لقد قيل أن ملهمات المسرح العربى تتجلى فى التقاليد المحلية والموروثات القومية على اختلاف مصادرها وعصورها ، وكثيرا ما اشير الى بعضها ، ومنها على سبيل المثال وليس لغاية الحصر :

- اسواق الشعر بجزيرة العرب ومنها سوق عكاظ .
- حلقات الذكر و « جذبات » الصوفية بالمشرق والمغرب .
- تشخيص « التعازى » على مالوف عمل الشيعة لتصوير وقعة كربلاء ومقتل الحسين ، كما عرفتها ايران وبعض البلدان العربية وخاصة العراق ولبنان .
- مسرح « البساط » فى المغرب .
- حفلات « الزار » فى مصر .
- تمثيل « خيال الظل » ومسرح قراقوز بالمشرق عموما .
- حفلات « السر » عند نساء المغرب .
- نصوص « المقامات » فى الادب العربى .
- قصص « ألف ليلة وليلة » .
- الرقص الشعبى الجماعى على اشكاله وألوانه .

- مسرح « عبيدات الرمى » بالمغرب ؟

- حفلات المواسم والاعياد ببلدان المغرب العربي - المحلية - ومنها « تكوكة » و « سيدى الكتفى » و « عيساوة » و « بوبطاين » و « مهرجان الشموع » ليلة المولد ·

- قصص « المداح » فى اسواق العواصم العربية والمدن الكبرى ·

- قصائد شعر الملحون فى المغرب ·

تلك منابع ومصادر تحتاج بطبيعة الحال الى ما هو المعرفة ، وواسع الخيال وكفاءة الصناعة لاحالتها الى عمل مسرحي جوهرا وشكلا ، فان فى هذه الملهمات ما قد يصلح اساسا للشكل ، وفيها ما قد يجوز جوهرا · وكم يطيب التذكير بأن شيئا من هذا القبيل قد حدث فعلا فى ميدان التجارب المسرحية العربية ، وأعرف نماذج خرجت الى حيز الوجود وتحولت عملا مسرحيا قائم الذات ولكننى اتحاشى فى هذا الصدد الاسماء خشية الوقوع فى المحلية الضيقة ·

والتقنية الحديثة تعتبر من عوامل التوصل الى خلق المسرحية القومية التى تنبنى على هذه الاسس ، فبدون تقنية التاليف من جهة ، وتقنية المجال المسرحى ومشاركة الجمهور من جهة أخرى ، قد يصعب خلق تعبير مسرحى قومى مقبول وناجح ، فليس شرطا لهذه الغاية التزام الخشبة التى هى على النمط الايطالى · فان مجالات الهواء الطلق ، والاسواق العامة والساحات العمومية واماكن تجمع الجمهور (المعامل والمصانع والموانىء والمدارس وسواها) لا تقل شأنا فى الاخراج عن القاعات ، بل ولعلها افضل بكثير من المسارح المغلقة ولنتذكر أن مسرح « التعازى » لم يتردد فى استعمال ساحات المساجد مجالا للتشخيص والاداء التمثيلى ، كما ان شكل «الحلقات المستديرة» المعروفة فى الساحات العمومية حيث يلتفت الجمهور حول القاص أو الراوى تتيح امكانية واسعة لاشراك الجمهور وتجاوبه مباشرة مع المثلين ، ذلك التجاوب الذى عرفته فنون الفرجة فى العالم العربى قبل أن يلتجىء اليه الاخراج الحديث ، وأن المنشط الذى هو على شاكلة القاص أو الراوى قد التزمته التقاليد العربية - والاسلامية - فى شتى التشخيصات ، وذلك قبل ان يهتدى اليه المسرح الغربى حينما اراد أن يلغى الحاجز القائم عادة بين الخشبة والقاعة · وكل هذه العناصر تدخل فى حساب التقنية الحديثة وليس

من العسير الالتجاء اليها واستخدامها فى هـذه المسـرحية القـومية ولخلـق المسرحية القومية ٠

وقد وقعت تجربة اداء المسرحيـات اثنـاء « المـواسم » فى « الساحـات العمومية » والمواسم هنا بالمعنى المغربى ، وهى تعنى التجمعات الشعبية التى تقام موسميا ودوريا وفى اوقات ومواعيد معينة من السنة لاحيـاء ذكرى ولى صالح من رجال الدين أو التصوف ، أو لتخليد رجال الجهاد والوطنية ، فيأتى افراد القبائل والعشائر وسكان المدن ويقيمون هناك يوما أو اياما فى المضارب والخيام ، وتحدث حركة نشيطـة فى المتـاجرة ، وتجـرى الحفـلات على شتى انواعها ٠٠٠٠ ونجحت التجربة فى التجاوب الصريح بين الممثلين والجمهور ، ولم تكن هناك خشبة ولا ستارة ولا كراسى الجلوس ، وانما التف المتفرجون بالمشخصين فنشأت فعلا عملية الالتحام التى ينشدها المسرح ٠٠٠ وكانت هذه الميزة الخالدة فى طبيعة الحياة العربية منبعا من حيث المظهر ومن مميزات المسرحية القومية التى لا ينبغى أن تكون مجرد نص يوضع على الرف أو يقدم لحفنة من المحظوظين ٠

ولكن ، هل يقبل المفكرون على مثل هذه العملية « المظهرية » وهل يقبلونها؟

انى اشك فى ذلك وان كنت مقتنعا بجدواه وفاعليته وأصالته ٠

قد يرى المفكرون فى المسرحية التى تعرض على هذه الصفة « سـوقية » سافرة ، أو « شعبية » منحطة ، بل ومنهم من قد يدعى أن ذلـك تهـريج فى تهريج ، وربما يتجاوز بهم التفكير الى القول بأن ذلك عمل هدام يدفـع الى القيام به وتحقيقه غلاة الباحثين ، اذا ما استحيوا أن يقولـوا انـه « عمـل استعمارى » (كذا) ٠

ولكن ما هو أصل « المسرح المستدير » الذى تباهى به أوروبا ويجربه غلاة الباحثين ومن هم اقل غلوا فى البحث ؟ ـ أليس هو تقليد لحلقات القصاصين والرواة فى سـاحة مدينة مراكش بالمغرب أو سـاحات عواصم عربية اخرى بالمشرق ؟ نعم أن المسرح المستدير فى اوروبا تزينه تقنية الانـارة ، ونحـن ندعو الى التزام التقنية الحديثة لخلق المسرح القومى ٠

لكن ذلك مظهر فى الخلق المسرحى قد يكون من مميزات تقديم المســرحية القومية فقط ٠

وهناك نقط اخرى اعتبرها ازلية فى المسرح العربى : الاصلى والمقتبس والمترجم على حد سواء ، ولذلك لم اعتمدها ولم اتعمد التركيز عليها لانها من القول المعاد والمكرر الذى مجته الالسن منذ زمان : انها مشكلة اللغة ، لغة الحوار فى المسرحية العربية .. تلك المشكلة كانت قبل الآن أعوص مما هى عليه الآن موضوعا وواقعا . فلقد عملت الاذاعة والسينما والتلفزة وكذلك الصحيفة على خلق لغة « وسط » فى الحوار المسرحى ، وهى الآن فى مرحلة الترعرع وطور النمو من أحب أحب وكره من كره .

وماتت لغة الشنفرى وأمرىء القيس !

وماتت لغة خليل مطران وأمثاله !

ان المسرح لم يكن فى يوم من الايام مجمعا لغويا ما دام المهم فيه والاهم هو المظهر الكامل مهما كانت اداة التبليغ .

ان اللهجات المحلية تطبع المسرح بصفة المحلية ولو كان « عالميا » اما لغة المسرحية العربية القومية فهى اللغة العربية المبسطة السليمة وما اقربها الى لغة الصحافة العربية تلك اللغة التى توحد اليوم بين اطراف الوطن العربى من حيث التخاطب على الاقل .

والجوهر ؟ واعنى بذلك المضمون ، أهو المسرح السياسى على طريقة رجل المسرح الالمانى « بيسكاطور » أم المسرح الملحمى الذى انتهجه الالمانى الآخر « بريشت » أم المسرح القصصى الذى تزينه خيالات « ألف ليلة وليلة » وغراميات امثال « ليلى العامرية » ؟

قد يكون هذا وذاك فى آن واحد .

ان اطار المسرحية العربية القومية يحدده الشكل والطابع المميز مظهرا اكثر مما يحدده المضمون ، مع العلم بأن « النفس » العربى المعاصر يجب حتما أن يشم ويستشعر من خلال كل عمل مسرحى ، ومع العلم مرة اخرى بأن نفسنا نحن العرب غير متعارض ابدا مع نفس الاهداف الانسانية العامة من البحث عن الشخصية القومية ، والدعوة الى التطور الاجتماعى وتحقيق السلام ، والغيرة على الحرية الفردية والجماعية ، والسعى الى تحقيق الاستقلال المحسوس والملموس ، وكذا الدعوة الى الخروج من التخلف الفكرى والاقتصادى

كيفما كانت درجة هذا التخلف • وكلما كانت المسرحية العربية متفتحة على العالم الخارجي وغير ضيقة الدائرة كلما امكنها أن تكون قومية فعلا ومندرجة فى المفهوم العالمى ، أى مسرحية عالمية • اننا لا نريد ابدا لمسرحنا أن يكون منعزلا مهما كان جوهره وشكله ، فان القومية الحقيقية هى الخروج من الاطار المحلى الضيق الى المجال العالمى الواسع ، ولنتأمل جيدا الحضارة العربية فانها – علاوة على ما اشرنا اليه من المنابع والمصادر – أهم اساس للمسرحية العربية القومية •• انها حضارة زاخرة بالقصص والشعر والموسيقى والغناء والرقص •• وتلك هى اسس المسرح المدعو اليوم « المسرح الشامل » استلهاما للغرب (اوروبا) من الشرق (آسيا) والعرب جزء لا يتجزأ من الشرق وبالتالى فهم أمة المسرح الشامل أو هكذا عليهم أن يكونوا ولن يمكن المسرحية العربية القومية أن تكون الا فنا شاملا لشتى فنون المشرق والمغرب بالوطن العربى حيث معالم الحضارة العربية لا تخفى للعيان •

فليتأمل الحلاقون وليبدعوا ، فالمجال غنى وشاسع وبكر •

ع – ش

الشعر بين المحلية والقومية

بقلم : محيى الدين اسماعيل

قبل الحديث عن الشعر بين المحلية والقومية ، أوثر أن أشير الى أننا هنا لسنا بصدد دراسة الشعر على اطلاقه بين المحليـة والقـومية ، والا عـادت محاولتنا تخبطا فى خواء التجريد ثم اننا هنا لسنا بصـدد دراسـة الشعـر العربى على اطلاقه بين المحلية والقومية ، والا فاننا سندخل متاهة من المتاهات توشك أن تكون بلا نهاية ..

اننا هنا بصدد تقويم الشعر العربى المعاصر بين هاتين القيمتين أو هذين الاتجاهين : اتجاه المحلية واتجاه القومية .

على أن هذه المحاولة التقويمية تتطلب قبل كل شىء تحديد المصطلحين : « المحلية » و « القومية » وذلك من أجل تسهيل محاولتنا وتأكيدها .

لقد استقرت جملة من البديهيات فى دراسة الادب على اجماله ، وفى مقدمة هذه البديهيات أن الادب انعكاس ذاتى وانعكاس اجتماعى فى الوقت ذاته ، بمعنى أن الادب تعبير عن الذات الفردية الخالقة ، ثم هو بالتالى نتاج طـائفة من العوامل والمؤثرات الاجتماعية ، فهو بالتعبير العلمى الحـديث محصلـة لطائفة من العوامل الذاتية والاجتماعية .

فاذا ما اتفق على هذه المقولة ، وهى مقولة غدت فى مستـوى البديهيـات لا خلاف على جوهرها وان اختلف على شىء من التفصيلات فيها .. أقول اذا ما أتفق على هذا أمكننا أن نرى فى العوامل المؤثـرة فى الادب ضـرورة من الضرورات التى تتحكم فى صوغ الفكر عموما وتحديد مكان الشعر بين قيمتى المحلية والقومية .

ولا شك فى أن الادب فى اجماله والشعر على وجه التخصيص يتأثر بظروف البيئة التى يصدر عنها . وان تعبير « ظروف البيئة » هذا هو تعبير واسع فضفاض ينطوى فيه عالم كامل من العوامل والمؤثرات من طبيعية وجيولوجية وسلالية وانثروبولوجية وسياسية واقتصادية وروحية ، وأن دراسـة أيـة

حركة فكرية أو روحية أو حضارية بأوسع معانيها تظل مبتورة النتائج والاستنتاجات ان لم تتوفر على « ظروف البيئة » لدراستها واستقصاء تأثيراتها ان سلبا أو ايجابا وعلى تلك الحركة ومسارها ٠

ومثال ذلك ان شعر البادية العربية فى العصر الجاهلى كان صورة أصلية لحياة البادية فى ظل هاتيك الظروف التى عاشها هناك مكانا وزمانا من حيث الاخيلة والاسلوب والالفاظ والقيم وفهم الانسان والحياة والكون ٠

كما أن الشعر العربى فى القرن الرابع الهجرى مثلا فى بغداد العباسية كان تعبيرا عن هاتيك الظروف البيئية التى عاشها فى ظل الحضارة العباسية بكل ما فيها من قيم ومثل واشواق روحية واخلاقية وتطلع مادى حسى أبرز اقصى النقائض فى شعر تلك الحقبة من التاريخ اذ نشهد المجون والفحش وفجور القول الى جانب التصوف والزهد والتطلع الى قوى الغيب ٠

كذلك كانت اشعار الرجل الاشقر واساطيره البدائية فى اقصى الشمال الاوروبى قبل انبلاج العصر المسيحى هناك ، معتمة مدلهمة كحياته التى كانت حياة مغامرة متصلة طويلة فى اختراق حجب الضباب فى بحور الشمال المظلمة الجمة الاسرار ٠

واذن ، فلا خلاف على أن الادب ايا كانت صيغه أو اجناسه انما هو محصلة جميع تلك الظروف من ذاتية وموضوعية ، لذا فان التأثيرات المحلية على أية حركة أدبية أو على الشعر بوجه التحديد انما هو أمر لا مندوحة عنه ، فالشعر الصالح الاصيل النابع من وجدان مترع بتأثيرات الحياة ودواعيها لا بد أن يستجيب لنداء البيئة وظروفها ، أى للتأثيرات « المحلية » على أصدق نحو وأصفاه ٠

ومن هنا ، تصدق قيم الاتجاه الذى نما فى الغرب منذ القرن التاسع عشر والذى يؤكد على دراسة الظروف التى تشيع فى بيئة ما كمقدمة لدراسة مشاعر أو حركة شعرية معينة ٠ فالشاعر يعبر عن قيم البيئة التى يحياها ، ولكن تعبيره عن تلك القيم قد يكون على شكل تأكيد وترسيخ لها ، أو قد يكون على شكل رفض ونقض لها وللقوى التى تمثلها ٠٠

وعلى اية حال ، فالتعبير هو التعبير ان كان سلبا أو كان ايجابا ، وليس ثمة أدب أو شعر الا كان نتاج كل تلك الظروف والوشائج والعلاقات ٠

ولكننا ينبغي هنا أن نتنبه الى حقيقة اخرى ، نرى أن من الضرورى الاشارة اليها بهذا الصدد ، تلك هي أن التأثير أو التأثر ليس من الضرورى دوما أن يكون على نحو مباشر ، فليس على الشاعر أو الاديب أن يقع تحت طائلة تلك العوامل مباشرة حتى يأخذ التأثير مجراه ، بل التأثر ــ أو فلنقل التأثيرات ــ تأخذ ألف مسرب ومسرب الى وجدان الحركات الادبية والفنية والا فلا معنى اطلاقا لحركة الحياة وتفاعلاتها وقوانين الاخذ والعطاء فيها .

فالمحلية بهذا المعنى يجب أن تفهم على أساس انها روح أو بالاحرى حقيقة روحية بأكثر من كونها خصائص تمثل الواقع المباشر .

فاين يمكن أن نلمس « المحلية » أو « اللون المحلي » كما تسميه الآداب الغربية ، عند شاعر كالرصافي نشأ في بغداد ونضج وجدانه في أواخر القرن الماضي ، وعاش تجربة تلك الحقبة بكل ابعادها ؟..

أظن أن المحلية أو اللون المحلي عند شاعر كالرصافي يجب أن نتلمسها في الروح العام الذى يشيع في نتاجه الشعرى وفي طريقة فهمه للحياة وللانسان ، وليست في الجزئيات والتفصيلات التي يمكن أن يأتلف أو يختلف فيها مع آخرين ليسوا لا من نتاج بيئته أو الظروف التي احاطت به بل من نتاج بيئات وظروف اخرى .. فهذا الروح العام أو الخصيصة الروحية العامة ــ كما يمكن أن ندعوها ــ هي مظهر من مظاهر « المحلية » أو « اللون المحلي » ومن هنا شاع القول المألوف على اقلام الادباء والنقاد أن فلانا « ابن عصره » . فالقول بأن شاعرا ما هو أبن عصره انما يعني أن هذا الشاعر قد تأثر واستجاب لظروف بيئته وبأن هذا الشاعر ايضا قد أحس واستشعر بأنه قد اخذ من عصره ومن بيئته وأعطى اليهما وبذلك حقق الصيغة المتوازنة بين الأخذ والعطاء .

اننا اذا فهمنا « المحلية » على هذا المستوى وبهذا المعنى فقد اتفقنا على انها مصدر للأخذ والعطاء في الشعر والفن وانها ليست محض احساس عابر ضئيل بل هي بالتالي من اكبر مصادر الفن العظيم ، وان الاستقصاء النقدى والتاريخي يؤكد هذه الحقيقة في منابعها وانعكاساتها ..

فبعد هذا كله ، هل يصح لنا أن نتساءل أين تبتدىء « المحلية » أو « اللون المحلي » وأين تنتهي لتبدأ « القومية » أو « اللون القومي » ؟...

هل هناك حواجز وتخوم تفصل بين هاتين الخصيصتين أو القيمتين ؟... وأين هو المدلول المحلي فى هذه الحركة الشعرية أو تلك أو عند هذا الشاعر أو ذاك ، ثم اين هو المدلول القومى فى هذه الحركة الشعرية أو تلك أو هذا الشاعر أو ذاك ؟.

وبعد هذا كله هل يمكن أن ننتهى الى القول بأن « المحلية » أو « اللـــون المحلى » قد يكون هو ذاته « القومية » أو « اللون القومى » أو أن هناك تطابقا كاملا بين المفهومين ؟

* * *

اننا هنا بلا شك ، ليس بوسعنا أن نعين بشكل قاطع حدود امثال هــذه الاتجاهات ذلك أن للحقيقة اكثر من وجهى العملة النقدية الواحدة . ولكننا من خلال الاستقراء ومن خلال الملاحظات المتكررة للجزئيات والتفصيلات يمكن أن نرسم اطارا عاما للقضايا العامة التى نحن بصددها . ولعل الامثلة التى يمكن أن تكون مادة دراستنا لتسعفنا فى مثل هذه المحاولة تؤكد لنا أو على الأقل يؤكد معظمها ، الحقيقة القائلة بأنه ليس هناك تعارض حاد بين « المحلية والقومية » . فالمحلية » ليست نقيضا للقومية لا فى الشعر ولا فى غيره بـل اكثر من ذلك ليست هنـاك أيـة فوارق عميقة تفصل بين المفهومين حتى فى المسلك اليومى .

ومن التاريخ الادبى القديم يمكننا أن نختبر تجربة ابن الرومى وهى تجربة واضحة المعالم بلا غموض ولا ظلال قاتمة ... ان تجربة ابن الرومى هــذه تؤكد لنا أنها تجربة نبعت من صميم ظروف البيئة التى عاشها الشاعر فهى تجربة محلية حتى اطراف اصابعها ـ كما يقولون ـ ... فابن الرومى شاعر عاش التجارب المحلية المباشرة واستجاب لها استجابات متباينة سواء اكانت تلك الاستجابات اخذت شكل الرفض القاطع أم القبول والاستسلام . على أن استجابة ابن الرومى لتأثيرات « المحلية » والظروف المباشرة التى وقــع تحت طائلتها قد فتحت أمامه أفقا انسانيا ارحب بل أفقا متراحبا حتى غـدا شـاعرا من اضخم الشعراء المعبرين عن الروح العربية فى تاريــخ الشعــر العربى بالرغم من كل المحاولات النقدية التى وقفت على هامش تجربة هــذا الشاعر الكبير . وهكذا كان هذا الشاعر فى مدلولات شعره قد احتل مكانا رفيعا فى الشعر العربى حتى عاد من تراثنا القــومى البــاقى ، بالــرغم من الاستجابات المحلية الصارخة فى شعره .

ولقد اخترت انموذج ابن الرومى لأنه مثل من اوضح الامثلة على استجابات الشاعر لظروف بيئته ، وعلى أن هذه الاستجابات هى المسرب الذى ينتهى ـ صدقا واصالة ـ بالتيار القومى .. فالشاعر الاصيل ذو الاستجابة الصادقة وبأمانته على رسالته الشعرية لا بد أن يكون فى أقصى صور ممارسة الحيـاة ومزاولة المسؤوليات المباشرة للواقع من خلال النظرة الذاتية الامينة .

وذلك كله ، حتما وبالضرورة ، يفضى الى المفهوم القومى الأعم .

فالحقيقة ـ كما تبدو لنا ـ أنه لا يوجد حواجز وجدران عالية تقوم بين هذا المفهوم وذاك . فالقيم القومية الاصيلة هى ذاتهـا القيـم المحليـة ، وهى فى الوقت ذاته القيم الانسانية بأعلى مستوياتها ...

ان « المحلية » ليست قضية تقع ضمن اسـوار مضـروبة عليهـا كما أن « القومية » ليست عزلة عن العالم والحياة وعن قيـم العـالم والحيـاة أو عن الانسان من حيث هو انسان : فالمسألة هى كيف يحتل هذا الشاعر أو ذاك مكانة ضمن اطار المحلية ومنها ومن داخل هـذا الاطار يحقق الابعاد الشعرية والامتدادات الى الروح القومية وبالتالى الى روح الانسانية وذروتها الحضارية الكبرى للانسان . اننا ونحن نؤكد ذلك انما يعنينا أن نضع تحوطا هو من صميم موضوعنا هذا ، ذلك أن « المحلية » كما نستخدمها فى هذا المعنى الذى نرمى اليه ، وكما استخدمت فى الفكر الحديث ونقسم لا تعنـى اطلاقـا ـ فى حدود الشعر ـ كتابة الشعر باللغة العادية ـ أى لغة الكلام ، فمن الممكن بل من المألوف جدا أن تكون هناك آداب محلية لكل أمة من الأمم وأن هذه الآداب المحلية من شعر وغيره تظل اسيرة الحدود والتخوم المحليـة وتعجـز عن أن تحقق الابعاد والامتدادات القومية القصوى واخيرا تعجز عن ملامسة الافـق الانسانى الارحب ، هذا بالرغم من أن تلك الآداب قد تعبر بشكل أو بآخـر عن تجارب انسانية مؤثرة ومتأثرة بظروف البيئة وباللون المحلى . والامثلة على هذا كثيرة سواء فى أدبنا العربى المعاصر أم فى غيره . وأود أن أشيـر هنا الى حقيقة طالما تحدث عنها الكثير من الكتاب والنقاد والأدباء ، تلك هى ما يزعمونه من ثنائية اللغة العربية ، وأن هذه الثنائية قد خلقت ضروبا من العوائق فى سبيل الخلق الشعرى والحركات الشعرية ، وقد بولغ فى التأكيد على هذه الثنائية الى درجة أن البعض قد بدأ يدعو الى حركات للشعر المحـلى ـ المحلى بأضيق معانيه لفظا ومدلولا واستجابة ـ ليكتب بلغة الكلام اذ هى ـ كما يرون ـ اكثر تعبيرا واصدق دلالة على شخصية الشاعر واعمق مدلولا

على شخصية الشعب وآماله وطموحه وأشواقه .. وهم يقولون ذلك وفي أذهانهم مقارنة خاطئة بين العربية الحية واللاتينية المندثرة التي تفرعت عنها اللغات الفرنسية والايطالية والاسبانية انبثاقا من أروقة اللغة الكبرى .

والحقيقة أن هذه القضية وأن كانت من صميم القضية التي نبحثها الآن - قضية الشعر بين المحلية والقومية - الا أنها بالاضافة الى ذلك تتصل اتصالا وثيقا من حيث الواقع ومن حيث التاريخ بطبيعة اللغة العربية وبتاريخ تطورها وبالاطوار التي مرت بها على مدى الاجيال وهي وثيقة الصلة بتاريخ اللغة العربية وتاريخ فقه هذه اللغة والقوانين التي خضعت لها .

لذا يمكن القول هنا ، وبقدر ما نستطيع من ايجاز ، أن تاريخ الحضارات لم يشهد - في أي عصر من العصور - انعدام الثنائية في أية لغة من اللغات . فلغة الادب والعلم والشعر والفن هي دوما ليست ذاتها لغة الكلام أو لغة الرجل العادي . فالتباين قائم في كل عصر وفي كل أمة بين لغة الادب والفن الرفيع وبين لغة الكلام . لهذا نجد دوما أن هناك فوارق واقعية وتاريخية قائمة بين شعر أية أمة من الأمم وبين الشعر الشعبي . ولقد درست في السنين الاخيرة هذه الفوارق بين هذا وذاك حتى تأكدت مؤخرا من خلال الدراسات النقدية العملية حدود الشعر الشعبي ومفهومه فوضعت تحت دراسات اسميت بالدراسات الفولوكلورية وهي الدراسات التي شاعت في كثير من الدوائر العلمية والادبية في السنين الاخيرة ، تمييزا لها عن الدراسات الادبية .

وليست العربية بدعا في هذا حتى يقال بأن اللغة العربية تعاني ازمة هذه الثنائية أي هذه الازمة القائمة بين لغة الكتابة ولغة الكلام . فاللغة الانجليزية مثلا تعاني هوة سحيقة بين لغة « الكوكني » (Cockney) وهي لغة الانجليزي اللندني العامي وبين لغة الكتابة أو اللغة التي يتحدث بها المثقفون ، وبعد ذلك لغة الادب الرفيع ، هذا الى جانب فوارق كثيرة اخرى كالفوارق بين اللهجات العديدة في ولز واسكو تلندة وايرلندة وما يصدق على اللغة الانجليزية يصدق على غيرها من اللغات ومنها اللغة العربية .

ومن هنا فان التأكيد على ازمة الثنائية في اللغة تأكيد باطل لا يقوم على أية ملاحظة مقبولة . فنحن لا نجد ابدا شعرا أو أدبا من النسق العالي مكتوبا بلغة الكلام لا في العربية ولا في غيرها من اللغات على امتداد القرون . واذا

كانت « المحلية » التى نعنيها بالمفهوم الذى استخدمناه هنا هى مزيج من هموم واكدار واستجابات واحساس بمسؤوليات ، فان الشعر بهذا المعنى يجب أن يكون محليا بل محليا مسرفا بالمحلية ، اما اذا كانت المحلية هنا هى نمط من الاسلوب والتعبير والفهم للحياة والانسان ، فما ابعد الشعر الحق والادب الرفيع عنها ٠

والشعر العربى المعاصر ، فى حقيقة الامر ، لم يواجه هذه المعضلة مواجهة شجاعة صريحة ــ الا باستثناءات نادرة موزعة ــ بل بقى يعانى من هذا التمزق الحاد فى الخلط بين مفهومى المحلية والقومية فعاش هو نفسه من خلال ذلك أزمة ضرب جديد من الثنائية حرمته من أن يرتفع ليكون قضية الانسان العربى على نحو حى مسؤول كما هو فى الحضارات الكبرى ، بمعنى أن يكون قضية تمتد من موقع الجذر الى ابعد آفاق الوجود الانسانى ٠ فعاش الشعر العربى المعاصر ــ الى حد ما ــ على الايحاءات السطحية العابرة ثم عاش خيبة الامل التى حرمته التطلع الى أن يكون هو نفسه اللحظة الساطعة فى حياة الانسان العربى ، كما هى رسالة أى شعر عظيم ٠

فقد حاول شعراؤنا المعاصرون من رواد الحركة الشعرية الحديثة من أمثال بدر شاكر السياب وعبد الوهاب البياتى وصلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطى حجازى ومحمد الفيتورى وخليل حاوى وامثالهم ٠٠٠ أن ينطلقوا من اطار تجاربهم المباشرة وأن يرتفعوا بالتعبير عن هذه التجارب ويكيفوها تكييفا انسانيا مستندا الى الايمان بأن القيمة الانسانية الجمالية فى الشعر هى تلك التى تصدر عن الايحاءات المباشرة ، وهى تلك التى سميت فى النقد والفكر الحديثين بـ « التجربة » ٠٠٠ ولكن كان هناك دوما هذا النقص فى الالتزام بالمحلية أو اللون المحلى هذا العنصر الذى يكفل للشعر طابعه القومى وبالتالى طابعه الانسانى ٠ فالمحلية ليست شكلا موضوعيا والقومية ليست شكلا قبليا أو عرقيا ، كما أن الانسانية ليست أمنية فضفاضة معلقة فى خواء التجريد ٠٠ بل ان شرط الشعر هو الحياة ٠٠ أن يكون الشعر حيا مستجيبا لنداء البيئة وظروفها ، قادرا على أن يرد على تحديات الحياة وأن يعرب عنها وأن يتخذ موقفا من اجلها ومن اجل الانسان ٠

وفى الحقيقة أن التأثيرات التى غزت الحركة الشعرية العربية الحديثة من الخارج وفى مقدمتها تأثيرات الشاعر ت٠ س٠ اليوت مثلا والتى تعتبر اكبر تأثيرات وقعت تحت طائلتها الحركة الشعرية العربية الحديثة ، قد شوهت

لحد ما مفهوم « المحلية » و « القومية » وبالتالى الانسانية . ولأن شعر اليوت يكمن فى صميمه تناقض عجيب أضر بشعرنا العربى المعاصر ، ذلك انه - وهو شعر رفيع بلا شك - ينطوى على دعوة تذهب الى أن الحضارة ترفض الشعر .

فلا مراء أن هذه التأثيرات قد وضعت امام الشاعر العربى الحديث نماذج من التمرد على الشكل افادت الى حد ما فى وضع نهاية لجمود الاشكال العربية الموروثة ، بالرغم من الاسراف الذى وقعت فيه حركة الشعر الحديث احيانا فى هذا المجال . ثم أن هذه التأثيرات قد افادت فى التأكيد على اهمية « المحلية » أو « اللون المحلى » ، ذلك أن هذه التأثيرات على شعرنا الحديث كانت تقف فى زاوية فكرية معينة مناقضة لجميع أشواقنا وآمالنا وقدرتنا على التطلع ومثال ذلك أن اليوت كان من حيث الفكر والمزاج ومن حيث النبرة الروحية والحضارية يؤكد دوما ربط اللحظة الراهنة بالماضى الى درجة تختلط فيها الصور عنده اختلاطا مروعا كما هى الحال فى قصيدته التى اثرت فى معظم شعرائنا المعاصرين واعنى بها « الارض الخراب » ، هذا بالاضافة الى دعوة الرفض الحضارى لروح الشعر .

وعلى أية حال ، فان الشعر العربى المعاصر يجب أن ننعم النظر فيه مرة بعد أخرى وأن نتقصى الاسباب التى جعلت منه ومن قضاياه كيانا منعزلا وبعيدا عن الاندماج فى التراث الروحى للانسانية .

وانى أظن أن بداية دخول شعرنا دائرة الوجدان الحضارى للعالم هو أن يكون صادقا وأمينا فى الاستجابة لمفهوم المحلية بأرفع معانيها وعندئذ سيكون شعرا قوميا فى نسقه الاعلى ، وبالتالى شعرا انسانيا من تراث البشرية الروحى وأن يكون ناقدا للحياة وللتاريخ ، ولكن على طريقته الخاصة فى نقد الحياة والتاريخ التى تتباين مع طريقة أى نشاط انسانى آخر .

ومهما يكن من شىء فان الانجازات الاخيرة فى شعرنا المعاصر تدل على أن الشاعر العربى الحديث قد بدأ يزداد وعيه عمقا بالنسبة لابعاد هذه القضية وأعنى بها اعتبار « مفهوم المحلية » المنطلق الاكيد المفضى الى تأكيد مفهوم القومية فى الوقت ذاته وبالتالى الى مفهوم الانسانية بأسره .

فلقد بدأنا نلحظ أن الشاعر العربى المعاصر لم يعد كما كان يخلط بين المفهوم الاعمق للمحلية وبين المفهوم الفولكلورى العادى بل غدت قضية المحلية فى الشعر العربى المعاصر الى حد ما وفى التجارب الاخيرة عند شعرائنا الرواد هى ذاتها القضية القومية وهى بعد ذلك قضية الانسان .

السينما العربية بين المحلية والقومية

بقلم : سامي السلاموني

يبدو فى مقدمة هذا البحث ان هناك اهتماما خاصا باعتبار التاريخ للسينما المصرية مدخلا لموضوع السينما العربية بين المحلية والاقليمية وليس هناك تبرير خاص لهذا الاتجاه من التعصب المحلى باعتبار كاتب هذا البحث مصريا وانما هناك أكثر من سبب موضوعى لهذا المدخل اهمها أن السينما المصرية ليست فقط أعرق حركة سينمائية فى الوطن العربى واكبرها حجما فقط بل هى الحركة السينمائية الام التى نبعت منها بعد ذلك كل تقاليد وخصائص فى البلاد العربية الاخرى على المستوى المحلى والمستوى القومى ٠

لم تكن السينما المصرية بعيدة عن السينما الاجنبية تاريخا ولا مضمونا منذ يومها الاول ٠٠٠ فهى قد بدأت بعد عام واحد تقريبا من بداية المحاولات الاوربية لهذا الفن العظيم حين تم أول عرض سينمائى فى الاسكندرية فى مقهى « زافانى » عام 1896 ٠٠٠

وقد تكون القصة معروفة تاريخيا منذ ذلك التاريخ ٠٠٠ ولكن المهم ان الاجانب المقيمين فى مصر فى ذلك الحين والذين كانوا سباقين دائما الى اكتشاف أسرع وأضمن الوسائل لاستغلال أموالهم فى مصر التى كانت دائما بشكل أو بآخر بقرة حلوب لكل ذوى الاطماع هؤلاء الاجانب المتمصرين ـ بحكم استغلال أموالهم أو مواهبهم التجارية على الاقل ـ هم الذين فطنوا الى استغلال هذا الكنز الهائل الذى بدأ العالم يكتشفه فى السنوات الخمس الاخيرة من القرن التاسع عشر : هذه الشرائط العجيبة التى تعكس صورا متحركة على شاشة بيضاء ٠

وهكذا بدأت أول عملية لاستيراد الافلام الى مصر وبناء صالات عرض بها منذ نجاح عرض الاسكندرية الاول فى 1896 بحيث أصبح عدد الصالات بعد ذلك وفى عام 1908 على التحديد هو خمس صالات بالقاهرة وثلاث بالاسكندرية وواحدة فى كل من بور سعيد والمنصورة وأسيوط ٠

ولكن السينما ظلت اجنبية بالنسبة للمشاهد المصرى طالما كانت قاصرة

على الشرائط المستوردة من الخارج والتى تقدم لهذا المشاهد « صورا » غريبة عنه سواء فهمها او لم يفهمها ... وأصبح لا بد ان تكتسب السينما المصرية ملمحها المحلى الاول ... بمعنى ان تقدم صورا مصرية بالضرورة .. وفى الاسكندرية أيضا ـ باعتبارها نافذة مصر على العالم الاوروبى ومركزا للتجارة الاجنبية أساسا ـ احضر « لاجارن » أول كاميرا أجنبية بمصورها الاجنبى ولكن ليلتقط بها أول صور « مصرية » قدمتها كاميرا سينمائية ..

ومن المعروف تاريخيا ان أول هذه الصور السينمائية المصرية التى شاهدها المصريون عام 1912 هى : ميدان الاوبرا ـ السياحة حول الاهرام ـ الخديوى فى شوارع الاسكندرية ـ قداس فى كنيسة سانت كاترين ـ حركة المسافرين فى محطة سيدى جابر .

وحتى الفيلم الدرامى المصرى ـ أى ذلك الذى ينتقل من مجرد تسجيل الحركة بالكاميرا الى ان يحكى بها حكاية ما ـ فانه بدأ أيضا على أيدى الاجانب .. حين اشترك مصور ايطالى مقيم بالاسكندرية اسمه « البرتو دورسى » مع بعض الايطاليين الآخرين فى بناء أول « ستوديوهات » سينمائية فى مصر .. وهى مجرد قاعات جدرانها وسقوفها من الزجاج لتعكس الضوء اللازم للتصوير .. وكان أول مخرج لاول أفلام مصرية ايطالية أيضا اسمه « اوساتو » اخرج أول ثلاثة أفلام مصرية ـ لو صحت هذه الصيغة ـ هى « شرف البدوى » و « الزهور القاتلة » و « نحو الهاوية » والتى لم يكن طولها يزيد عن 45 دقيقة . ولكنها عندما عرضت لاول مرة فى صالة « شانتكليه » بالاسكندرية لم تنجح نجاحا يذكر .. وكان هذا أول فشل للسينما المصرية على المستوى المحلى .. لانها لم تكن تقدم « موضوعات » بالشكل الدقيق للكلمة .. ولم تكن تحمل طابعا مصريا رغم ادعائها ذلك .. بدليل ان عناوينها كانت فرنسية .. وممثليها لم يكن بينهم مصريون .. بل ان القصة المعروفة عن احد هذه الافلام وهو « الزهور القاتلة » هى انه قدم آيات قرآنية بصورة مشوهة .. مما دفع السلطات المصرية الى وقف عرض هذا الفيلم .. وكان هذا أول صدام بين السينما المصرية والرقابة .

ويعتبر جلال الشرقاوى المخرج المسرحى والسينمائى فى دراسة له بعنوان « حول تاريخ السينما فى ج.ع.م » ان التجربة الاولى فى تحقيق شريط قصير يمكن اعتباره مصريا الى حد ما » هى تجربة فيلم « مدام لوريتا » الذى اخرجه مخرج أجنبى أيضا اسمه « لاريش » عام 1918 ولكن مثله اعضاء فرقة فوزى الجزايرلى وعرض لاول مرة فى دار سينما « الكلوب المصرى »

وكان حريا بهذا الطابع المصرى ان يتأكد بعد عودة محمد بيومى أول سينمائى مصرى درس السينما فى الخارج ٠٠ حين حمل من ألمانيا بعض الآلات التى صور بها فيلم « الباشكاتب » الذى مثله أمين عطا الله ٠

وتكمن أهمية هذا الفيلم ليس فقط فى انه أول جهد مصرى خالص فى السينما تمثيلا واخراجا ٠٠ بل فى انه قدم القصة التى أصبحت بعد ذلك قدر السينما المصرية كلها وربما حتى السبعينات ٠٠ وكانها حددت قصة « الباشكاتب » شخصية الفيلم السورى التى لم يستطع الفكاك منها حتى الآن ٠٠ وهى قصة الموظف الذى يقع فى غرام الراقصة ٠٠ فيختلس مبلغا من المال لينفق عليها ويتعرض لكل المآزق الميلودرامية التى أصبحت ملامح أساسية للفيلم المصرى بعد ذلك مع تغيير الصور والاساليب ٠٠ بحيث انها أصابت وترا حساسا فى مزاج متفرج السينما المصرى فأقبل على الفيلم الذى حقق نجاحا كبيرا ٠٠ ودفع أمين عطا الله نفسه الى تمثيل فيلم الثانى « البحر بيضحك ليه » الذى كان هو الآخر التقاء بوتر آخر من أوتار شخصية متفرج السينما المصرى وهو وتر « الاغنية » فقد كان اسم الفيلم هو اسم أغنية مصرية معروفة ٠٠ وكانت لهذا الفيلم قيمة أخرى هى انه أول لقاء بين السينما المصرية والمتفرج العربى ٠ فحمله أمين عطا الله وسافر به الى لبنان وعرضه هناك ٠

فى السنوات القليلة التالية اشترك سينمائيون مصريون وأجانب فى دفع عجلة العملية السينمائية فى مصر حركة بعد حركة ٠٠ وظل الطابعان المصرى والاجنبى يتقاسمان ملامح هذه السينما وهى تحاول ان تكتسب ملامحها المصرية موضوعا ولغة وأداء ٠٠ فالى جانب اسماء محمد بيومى وفوزى منيب وأمين صدقى وعلى الكسار وجبران نعوم ٠٠ اشتركت فى وضع البدايات الاولى الساذجة للسينما المصرية اسماء بونفيل والفيزى اورفانيللى ورينيه تادريه ٠٠ حتى أخذ هذا الخلط فى الجنسيات شكله الرسمى فى أول شركة سينمائية بالمعنى الكامل للكلمة انشأتها عام 27 عزيزة أمير وكاتب تركى مقيم فى مصر هو وداد عرفى ٠٠ وهى الشركة التى لم يلبث ان ساهم فيها أيضا المصور الايطالى استيلوكيارين الى جانب الممثل المصرى استفان روستى ٠٠ وفى أول أفلام الشركة « دعاء الله » تحددت أيضا ملامح الميلودراما التقليدية التى أصبحت أساسا هاما من أسس الفيلم المصرى ٠٠ فليلى الفتاة الريفية تقع فى خطيئتها الجنسية المدمرة مع خطيبها أحمد الذى يعمل « ترجمانا » للسياح والذى يهجرها مسافرا مع احدى السائحات الى أمريكا فتهرب ليلى بفضيحتها وجنينها المحرم الى القاهرة لتواجه مصيرها المأسوى ٠٠ وهكذا تحددت منذ

أول فيلم كثير من القيم الاخلاقية التى تحكم الفيلم المصرى حتى اليوم ٠٠ ولم تتبدل هذه القيم كثيرا فى السينما المصرية منذ هذا الفيلم الذى تغير اسمه الى « ليلى » بعد ان اخرجه استفان روستى بنفسه وبدل كثيرا فى السيناريو الاصلى بعد انسحاب وداد عرفى من اخراجه واكتفى بتمثيل دور الخطيب الهارب ٠٠ والذى يؤرخون به كميلاد حقيقى للسينما المصرية عام 1927 حتى اننا نواجه المشكلة تقريبا – الفتاة التى تحمل سرا من شاب وتصبح مأساتها هى محاولة الاجهاض أو اخفاء « جريمتها » عن المجتمع المحافظ – فى واحد من آخر الافلام التى انتجتها السينما المصرية عام 1972 والذى لم يعرض بعد فى القاهرة وهو فيلم « غدا يعود الحب » الذى تلعب فيه الممثلة نيللى نفس دور ليلى الذى لعبته عزيزة أمير منذ 45 عاما٠٠رغم‌ان‌هذا الفيلم الحديث الذى يستخدم تكنيكا جديدا تماما فى الالوان « والفلاش باك » مقلدا آخر أساليب السينما العالمية هو أول فيلم من اخراج نادر جلال ٠٠ وهو مخرج شاب جديد من خريجى معهد السينما القاهرى ٠٠ والذى يكتب فى عناوين فيلمه الاول هذا انه عن قصة احمد جلال ٠٠ وهو والده الذى كان واحدا من مؤسسى السينما المصرية ٠٠٠٠

وكانت أول علاقة للاب الراحل بهذه السينما المصرية هى أنه ظهر ممثلا فى دور صغير فى فيلم ليلى هذا نفسه ٠٠ الذى يعود ابنه فيخرجه للسينما المصرية وبالالوان فى عام 1972 ٠

تكمن أهمية فيلم « ليلى » أيضا فى أنه أعطى السينما المصرية طابعها القومى لاول مرة ٠٠ فرغم ان عرضه الاول فى سينما متروبول كان فى 16 اكتوبر 1927 وبعد بضعة اشهر من عرض فيلم مصرى آخر هو « قبلة فى الصحراء » الذى اخرجه ابراهيم لاما ومثله شقيقه بدر لاما وبعض الاجانب المقيمين فى الاسكندرية التى تم تصوير الفيلم فى صحراء فيكتوريا القريبة منها الا ان (ليلى) اعتبر أول فيلم مصرى لان منتجته عزيزة أمير ومخرجه استفان رستى وكل ممثليه كانوا مصريين خلصاء ٠٠ فى الوقت الذى استمرت فيه محاولات العناصر الاجنبية والمتمصرة فى تطوير العملية السينمائية ٠٠ ولم يكن غريبا ان تصبح الاسكندرية منافسا للقاهرة باعتبار الثغر موطنا لكثير من الاجانب ٠٠ فبدأت فى الاسكندرية تجارب الاخوين لاما اللذين أنشآ ما يشبه الاستديو الصغير هناك ٠٠ ثم انشأ توجو مزراحى أيضا استديو صغير فى باكوس عام 1928 ٠٠ وتبعه الفيزى اورفانيللى عام 1930 باستديو آخر فى حى المنشية ٠

والغريب ان يبدأ الفيلم المصرى يدعم ملامحه المحلية الصرفة بعد ذلك من خلال محاولات مزدوجة من السينمائيين المصريين الاوائل (فيلم «بنت النيل» الذى انتجته عزيزة امير عام 1929 عن قصة محمد عبد القدوس واخراج احمد جلال ، بعض السينمائيين الاجانب أو المتمصرين الذين كانت بواعثهم التجارية غير متناقضة أو ربما مرتبطة بمحاولة الارتباط اكثر بالملامح المصرية ٠٠ فنحن نرى المصور الايطالى ستليوكيارينى ينتج عام 1929 فيلما كومبديا هو أول افلام سلسلة « كشكش بيه » الناجحة جدا شعبيا والتى سبق ان مثلها فنان شعبى عظيم هو نجيب الريحانى الذى سبق ان مثلها على المسرح المصرى واستلهم فيها شخصية مصرية تماما مرتبطة بظروف تلك الحقبة الاقتصادية والاجتماعية وهى شخصية عمدة القرية المصرى الثرى الذى وقع فى براثن راقصات كباريهات القاهرة لكى يستنزفن منه ثمن القطن ٠٠ ومن المعروف ان شخصية « كشكش بك » التى قدمها الريحانى فى المسرح والسينما معا كانت من أول محاولات هذا الفنان ذى الموقف الاجتماعى فى النقد والسخرية الواعية والسابقة لزمنها احيانا ٠٠ من كثير من الاوضاع الاجتماعية الفاسدة فى الفترة التى عايشها من تاريخ مصر ٠

وكان مقدرا ان تكتسب السينما المصرية ثقلا اقتصاديا وفكريا له وزنه الكبير فى مسارها كله بعد ذلك بدخول بنك مصر مجال استثمار أمواله فى هذا النشاط الجديد من خلال شركة مصر للمسرح والسينما التى انشأها طلعت حرب فى 25 يوليو 1925 والتى ظل نشاطها قاصرا على المسرح منذ ذلك التاريخ حتى تأكد البنك أن نزوله ميدان السينما أيضا اصبح عملية مضمونة العائد الاقتصادى خلال تلك السنوات القليلة التى ظل يراقب فيها المحاولات الاولى للقطاع الخاص فى السينما حتى تأكد من نجاحها ٠٠ فبدأ البنك من خلال شركة المسرح والسينما يجس نبض المغامرة السينمائية الجديدة ويقتحمها تدريجيا بانشاء معمل سينمائى على سطح بنك مصر ثم بشراء معمل محمد بيومى وايفاده هو نفسه الى أوروبا لشراء آلات جديدة للتحميض والطبع ٠

وكان مقدرا لهذا العمق الاقتصادى للسينما المصرية ان يتوافق مع العمق البشرى الذى كان ينقصها فى غيبة فنان السينما المصرى الحقيقى حتى عاد الفنان الكبير محمد كريم من دراسته للسينما فى المانيا ليصبح أول « فنان » حقيقى فى بدايات السينما المصرية ٠٠ ولم تكن صدفة بهذا المفهوم ان يكون أول ما فكر كريم فى اخراجه للسينما هو قصة « زينب » للدكتور محمد

حسين هيكل ٠٠ والتى اصطلح على اعتبارها أول « رواية » فى الادب المصرى الحديث بالمعنى الفنى ٠٠ فقد كان هذا تأكيدا لمحاولات تأكيد الشخصية المصرية التى توافقت فى « زينب » موضوعا واخراجا وتمويلا ٠٠ ورغم ان مصور الفيلم « جاستون ماردى » كان اجنبيا كما هو واضح الا انه كان يشغل منصب المدير الفنى لشركة مصر التى يملكها بنك مصر ٠٠

وكانت الكاميرا التى يستخدمها هى أول كاميرا تملكها الشركة ٠٠ وكان هذا التعاون مع الفنيين أو الحرفيين الاجانب ضرورة يفرضها نقص الحرفيين المصريين المدربين وهو نقص موجود فى بدايات السينما فى البلاد العربية كلها ٠٠ ولكن هذا لم ينقص شيئا بالطبع من الملامح المصرية « لزينب » الذى تدور احداثه فى بيئة مصرية صميمة وفى جو الصراع الاجتماعى بين براءة الريف وبورجوازية المدنية كما تصوره هيكل بالطبع ٠

الفيلم الغنائى :

ولم يكن دخول السينما العالمية عالم الصوت فى 1927 مجرد تحول تكنيكى بالنسبة للفيلم المصرى أصبح به فيلما ناطقا٠٠وانما أصبح الصوت فى الفيلم المصرى ايذانا بدخوله عالما فكريا كاملا يحكمه منطق تجارى أصبح هو السائد فى مستقبل السينما المصرية كله وحتى اليوم لقد أصبحت الاغانى والرقصات هى المادة الاساسية لكل الافلام المصرية تقريبا منذ ذلك الحين ٠٠ وكان المنتجون يدركون بذكاء طبيعة الوجدان المصرى والعربى الذى يخاطبونه ٠٠ وهو وجدان شديد العاطفية تحرك اشجانه واحلامه قيم رومانتيكية ويحمل فى اعماقه تراثا عريقا من الشعر والحلم ٠٠ ولعبت الاغانى والرقصات فى السينما المصرية دورا كبيرا فى عملية « التعويض » العاطفى التى لابد منها فى مواجهة واقع اجتماعى متخلف وضغوط سياسية قوية ٠٠ وهكذا اصبحت هذه الاغانى والرقصات هى القسمات الغالبة على الانتاج السينمائى المصرى ٠٠ واصبح المطربون هم نجوم السينما الاول ايا كانت قدراتهم التمثيلية وبدأت سلسلة متعاقبة من افلام نجوم الغناء ظلوا على قمة الانتاج السينمائى من ام كلثوم وعبد الوهاب وفريد الاطرش الى عبد الحليم حافظ ٠٠ مرورا بالفترة الذهبية للفيلم الغنائى الاستعراضى المصرى عند ليلى مراد وانور وجدى ومحمد فوزى وشادية وحتى عبد العزيز محمود وكارم محمود اللذين كانا من نجوم السينما المصرية الكبار يوما ما ٠٠

وكانت القسمة الثانية الاكثر شيوعا وتأثيرا فى الفيلم المصرى هى الكوميديا بالطبع ٠٠ وهى مرتبطة أيضا بنفس التركيب البالغ التعقيد للنفسية المصرية التى كلما ازدادت حزنا كلما ازداد امعانها فى الهروب بالضحك ٠٠ وهكذا عرف الفيلم المصرى دائما نجومه الكوميديين من نجيب الريحانى وعلى الكسار الى فؤاد المهندس ومحمد عوض مرورا بعدد كبير من الممثلين الهزليين الذين حققوا ثروات ضخمة وعددا لا حصر له من الافلام حتى لقد أنتجت السينما المصرية سلسلة كاملة من الافلام يلعب بطولتها اسماعيل ياسين وتحمل اسمه ٠

واصبحت الشخصيات الرئيسية فى الفيلم المصرى ثلاثا لابد من توفرها : المطرب أو المطربة والراقصة ٠٠ والمهرج ٠٠ وهو لا يعدو عن كونه مهرجا بالفعل لان احدا من ممثلى الكوميديا فى الفيلم المصرى ـ باستثناء الريحانى ـ لم يرتفع بمستوى الضحك الى الفلسفة او النقد او مجرد المغزى الجاد وراء الضحكات ٠

ولان السينما المصرية كانت اعرق صناعات السينما فى البلاد العربية لاسباب عديدة سيجىء ذكرها تباعا ضمن هذه الدراسة ٠٠ فقد كان طبيعيا ان تنتقل هذه الملامح المميزة للفيلم المصرى الى السينما العربية كلها مع بعض الاستثناءات المرتبطة بالظروف التاريخية لنشأة السينما فى كل بلد عربى ٠٠ وأصبح نجوم الغناء والرقص والكوميديا المصريون هم اكثر النجوم شعبية فى الوطن العربى كله ٠٠

نشأة الكاوبوى العربى :

وقد كان مقدرا لموجة الغناء والرقص والكوميديا هذه ان تنحسر بانحسار شمس نجوم الغناء والرقص والكوميديا فى مصر ٠٠ وهى ظاهرة غريبة تتطلب كثيرا من البحث ٠٠ فلماذا نضبت المواهب بالفعل فى هذه المجالات الرئيسية الثلاثة فى السنوات العشرين الاخيرة ، ولماذا لم تظهر مواهب جديدة فى نفس قدرة أم كلثوم وعبد الوهاب وليلى مراد ومحمد فوزى والريحانى وتحية كاريوكا وسامية جمال وفريد الاطرش ؟ ولماذا بعد ان كف هذا الجيل عن العطاء لم يظهر جيل ثان ليس فقط على نفس المستوى ٠٠ بل ولا حتى على مستوى أقل ولكنه يكفى لتجدد تيار الحياة فى هذه الملامح الرئيسية فى السينما العربية ٠

لقد شهدت المنطقة العربية كلها هذا الشحوب الواضح والمخيف فى المواهب الفنية عموما خلال السنوات العشرين الاخيرة بحيث بقيت بعض الاسماء القديمة على القمة بحكم قيادتها التاريخية وحدها رغم ضعف عطائها وتناقصه الطبيعى بحكم الزمن وجفاف القدرة واصبحت الكثرة العددية فى فنانى الوطن العربى مجرد كثرة عددية ٠٠ لا مجال للمقارنة اطلاقا بين قيمتها الفنية وقيمة جيل الكبار السابق ٠٠ بحيث لم يعد هناك وسط كل الاسماء العديدة التى افرزتها الحركة الفنية فى الوطن العربى بعد توقف الجيل القديم أو ثباته على القمة ٠٠ ما يمكن ان نعتبره قيمة فنية خاصة سوى فيروز والرحبانية ٠٠ وهم فى تصورى ظاهرة فريدة لها اسبابها وظروفها الخاصة التى لا تعكس حالة الفن العربى فى الفترة الاخيرة بوجه عام ٠٠ ويتبقى المحصلة النهائية هى ان هـذا الانحصار الواضح فى حركة الفن العربى كانت نتيجة حتمية للظروف السياسية والاجتماعية المتردية التى شاهدتها المنطقة ٠٠ وازمة الحرية الخانقة وانحسار كثير من التيارات الوطنية والديموقراطية ثم التطورات الفاجعة لقضية فلسطين التى يكفى كمظهر مادى لها تلك الهزائم العسكرية الثلاث المتعاقبة فى 48 و 56 و 67 التى ادت بلا شك الى خفوت شرارة الفن فى الوجدان العربى وروح القهر المعنوى التى لاشك فيها والتى ادت بدورها الى انهيار كثير من المثل والاحلام الرومانتيكية الحس الشعرى والغنائى الموهوب الذى كان يميز الوجدان العـربى دائمـا ٠٠ بحيث اصبح هـذا الوجدان اكثـر ميـلا والشك واليأس وانحدار الذوق الجمالى والقبول بفنون اكثر غلظة ورخصا وافتعـالا هى بطبيعتهـا فنون فترات الجزر القومى فى التاريخ الانسانى كلـه وبالتراث فى البلدان العربية ٠

وطبيعى ان ينعكس هذا كله على السينما العربية ٠٠ باعتبارها جماع هذه الفنون كلها وطبيعى ان تختفى موجات الازدهار التى شهدتها هذه السينما فى وقت ما٠٠ بحيث تنحسر موجات كاملة من هذه السينما٠٠ وابتداء من الموجة الغنائية الاستعراضية التى ازدهرت فى منتصف الاربعينات ٠٠ الى موجـة الواقعية النقدية التى بدأت « بالعزيمة » عام 1939 وحتى سلسلة أفلام صلاح أبو سيف التى بدأها عام 1951 بفيلم « لك يوم يا ظالم » عام 1951 ثم «الاسطى حسن » 1952 وهى نفس الفترة تقريبا التى قدم فيها يوسف شاهين فيلمه الاول ذا الابعاد الاجتماعية الواضحة « صراع فى الوادى » ٠٠

وقد حققت الافلام الغنائية اكبر نسبة لها فى السينما المصرية فى السنوات من 50 الى 1955 والتى وصلت قمتها عام 51 ـ 1952 بالتحديد ٠٠ حيث تم

التعاقد مع 46 من نجوم الغناء والمؤلفين باعتبارهم اكثر النجوم رواجا فى السينما المصرية خلال ثلاثين سنة ٠

ولقد كان مستحيلا ان تستمر الاغنية فى السينما العربية محتفظة بنفس تقاليدها خارجها ٠ فاذا كانت هذه الاغنية قائمة بطبعها على النفس الطويل وبطء الايقاع وتوفر الوقت للتطريب والارتجال الملون والاعارة الوترية لنفس المقطع من أجل تحقيق اكبر قدر من الاشباع ٠٠ فان هذا كله كان يتعارض بالطبع مع السينما كفن سريع الحركة قائم على الصورة المتغيرة الايقاع ٠٠ ولقد حققت الافلام الغنائية الاولى قدرا متفاوتا من الصدمة لجمهور الفيلم ٠٠ ولكنها لم تلبث ان اكتشفت الحل فى اخضاع الاغنية الشرقية بشكل أو بآخر لمقتضيات السينما٠٠ فاختفى التخت الشرقى نفسه ليحل محله الاوركسترا الحديث ٠ ولعب عبد الوهاب بالطبع دورا كبيرا فى تحديث الاغنية السينمائية وتغيير ايقاعاتها وتقاليدها وجعلها اقرب الى القوالب الغربية ٠٠ وكان هذا التغيير فى الاشكال الموسيقية للفيلم العربى متوافقا مع تغييرات أخرى فى ملامح هذا الفيلم نابعة من التغييرات السريعة فى المجتمع المصرى نفسه ٠٠ وهكذا تغيرت الموسيقى والشكل السينمائى للاغنية مع تغير وحدات الفيلم الاخرى من ديكور وملابس واثاث ٠٠ والتى اصبحت كلها اكثر عصرية واقرب الى الطابع الاوروبى الذى كانت تقترب منه حينا من حيث الشكل وليس المضمون بالطبع ـ طريقة الحياة المصرية نفسها فى بعض قطاعاتها البورجوازية التى كانت موضوعات الافلام قاصرة عليها دون الطبقات الشعبية ٠

وهذا الاتجاه الى تحديث الاغنية السينمائية والذى بدأه عبد الوهاب وصل الى قمته فى سلسلة افلام عبد الحليم حافظ الذى يعتبر آخر جيل المطربين الكبار فلقد كان اتجاهه الغنائى فى افلامه هو الشكل العصرى الاكثر تقدما ونجاحا لتقاليد السينما العربية الموسيقية ٠ وهذه مسألة مرتبطة بلون الغناء الجديد الذى قدمه عبد الحليم فى عمله الموسيقى كله ـ فى السينما وخارجها منذ ان ظهر عام 1952 وحتى الآن ـ والذى كان تعبيرا موسيقيا واضحا عن تغيرات كثيرة طرأت بالفعل على الحياة المصرية كلها منذ هذا العام ٠٠ الذى لم تكن صدفة انه عام قيام الثورة ٠

ولكن الحقيقة الغريبة هى ان هذا الحجم الهائل للغناء والرقص فى السينما العربية فشل فى ان يطور نفسه كثيرا منذ ان تخلص من تقاليد التخت الشرقى ٠٠ صحيح ان الايقاع أصبح اسرع وزمن الاغنيات أقل وطابعها اكثر أوروبية

٠٠ ولكن الدور الذى تلعبه الاغنية فى بناء الفيلم بقى نفس الدور ٠٠ مجرد استراحة بهيجة توقف التطور الدرامى للفيلم لكى تطرب المتفرج ٠٠ بحيث أصبح يمكن بسهولة ان تنتزع الاغنيات والرقصات تماما من الفيلم لكى تحس ان بناءه لم يفقد شيئا ولم يختل ٠٠ وهذا فشل كبير للاغنية والرقصة كوحدة من وحدات بناء الفيلم ٠ وهذه الوضعية مشابهة تماما ومن عدة وجوه بالفيلم الهندى ٠٠ وقد يفسر هذا رواج الافلام الهندية فى المنطقة العربية كلها رواجا أقرب الى الاكتساح منذ فيلم « سانجام » بالتحديد الذى أصبح ظاهرة ملأت الفراغ الذى حدث لدى متفرج الفيلم العربى بعد انحسار موجة الافلام الغنائية المحليــة ٠

ولكن السينما العالمية حين تستخدم الغناء والرقص ـ وكثيرا ما تستخدمها فانها توظفهما توظيفا عضويا ٠٠ بحيث يصبحان جزءا من بناء الفيلم المتكامل ٠٠ وهذا يفسر لماذا لم تعرف السينما العربية حقيقة ما يمكن اعتباره فيلما استعراضيا او دراما غنائية أو كوميديا موسيقية ـ حسب اختلاف التسميات ـ بالشكل الذى عرفته السينما العالمية ـ والامريكية بالذات ـ وفى افلام شهيرة نجحت كثيرا فى المنطقة العربية رغم اختلاف اللغة مثل « سيدتى الجميلة » و « صوت الموسيقى » و « قصة الحى الغربى » وكثير غيرها ٠

مجتمـع الميلـودراما :

وقد يبدو للوهلة الاولى ان هذا الميل الغريزى للكوميديا من ناحية وللرقص والغناء من ناحية أخرى ٠٠ يعكس نفسية عربية سعيدة ومحبة للبهجة ٠٠ الا اننا لن نحتاج كثيرا من الجهد لاثبات العكس ٠ بل ان هذا الميل بالذات هو تأكيد لنزعة « الهروب من الواقع » كما قلت ٠٠ وهــو التعويض الفنــى المبهج عن بيئات محلية واقعة تحت ضغوط سياسية واقتصادية واجتماعية قاسية ٠٠ مع فقدان للقدرة على « المقاومة بالعمل » وتعرض حرية التعبير والنقد لكثير من الضوابط ٠٠ ويبدو هذا كله واضحا من استقراء الظروف التاريخية للمنطقة ٠٠ بحيث لم يبق هناك مفر من النكوص الى داخل الذات واستجلاب ارخص المتع الفنية فى عالـم من الاوهــام الداخلية الممنوعة مــن الانطلاق الا بالحلم ٠ ولقد أصبحت السينما هى أرخص هذه المتع بعد تراجع المسارح الدرامية والاستعراضية التى كان عملاؤها غالبا من طبقات اجتماعية تمت تصفيتها أو ضربها اقتصاديا ٠

ولقد ادرك كتاب السيناريو فى السينما العربية كلها تقريبا هذا الميل الفطرى لدى المشاهد لان يتوحد مع شخصيات الافلام فى فجيعتها ٠٠ حتى تتساقط دموعه مع كل مظلوم أو مقهور ٠٠ وهى نفس رغبته فى التوحد مع هذه الشخصيات فى حالة قدرتها الاقتصادية الفائقة التى تجسدها الافلام العربية دائما فى ديكورات فخمة وملابس زاهية وأثاث غنى وسيارات فارهة ٠

وشاء الطابع المركب والبالغ التعقيد للشخصية العربية ان يكون الـوجه الآخر لهذا الميل الواضح للبهجة المفتعلة ٠٠ هو الميل الواضح أيضا وبنفس الحجم للحزن المتعمد ٠٠ وهذه مسألة قد لا يكون هذا مجال تحليلها نفسيـا أو اجتماعيا ، ولكن المهم هنا ان الظروف والاصول النفسية السابقة خلقت عالما كاملا من المأساة من الفيلم المصرى لم يلبث ان انتقل – مثل كل ملامح هذا الفيلم المحلية – الى كل الافلام العربية ٠٠ وطبيعى – مادام المجتمع العربى مجتمعـا للميلودرامـا – ان يصبـح الفيلـم المصرى عـالمـا قائمـا بـذاتـه ٠٠ وان يصبح سجـلا للفواجـع والنكبـات والاحزان والصدمـات والآمـال المحبطة دائمـا والصدف السيئـة والمعجـزات المنتظـرة ٠٠ والتى احيـانـا ما تحدث بفعل القدر وحكمة السماء غير القابلة للتفسير لا المراجعة ٠

ويعتبر الفيلم المصرى – والعربى عموما – ان الحياة مأساة حتى يثبت العكس ٠٠ ومن هنا فان محور القصة هو غالبا هذه المأساة ٠٠ وحتى عندما تبدأ الاصوات هادئة وعادية وموحية بالامل فلا بد ان تنقص المـأساة لتهدم هذا الهدوء فى اى وقت ٠٠ وقصص الحب فى كـل افلامنا تقريبا تعترضهـا عقبات من كل نـوع ٠ وهذا مرتبط بالطبع بنظرة مجتمعنا للحـب ٠٠ فهـو مرفوض اخلاقيا ما لم تصحبه مبرراته الشرعية المعترف بها من الجميع ٠٠ وانطلاقا من الرغبة الخفية – المادية أحيانا والماسوشية أحيانا أخرى – فى تدمير الحب ٠٠ فان كتاب السيناريو يضعون أمام قصص الحب فى الافلام التى يكتبونها كل العقبات الممكنة ٠٠ الفـوارق الطبقية ٠٠ وغدر الاحباب أنفسهم ٠٠ والحوادث القدرية ٠٠ وتدخل « العزول » أو المنافس للعاشق الذى لابد منه فى كل فيلم لاستكمال عنصر الشر أو « النكتة » بالتعبير المصرى ٠٠ ولكى يصبح هناك مبرر للصراع طول الفيلم بين البطل والشرير الذى ينتهى حتما بهزيمة الشرير وتحقيق لحظة الراحة والشماتة والتطهر لدى المشاهد العربى ٠

ويكمن خطر الافلام الاجنبية وسيطرتها على سـوق العرض العربية فـى

تأثيرها المادى على اقتصاديات الفيلم المصرى ـ باعتباره أكثر الافلام رواجا فى المنطقة ـ فقط ٠٠ وانما فى السيطرة الفكرية الخطيرة التى انسحبت من تقليد السينما العربية لمواصفات الجنس والعنف والابهار الشكلى والديكورات الخرافية والابطال الذين بلا عمل كما يقدمها الفيلم الامريكى الى التأثير الاكثر خطرا على ذوق مشاهدى السينما فى البلاد العربية الذين أصبحوا هم أيضا اسرى تقاليد الفيلم الامريكى ومفاهيمه الضارة التى يزرعها فى نفوس المشاهدين والتى تبلغ مداها فى منطقة ليست مرتفعة الثقافة بطبعها ٠

لقد انتشرت أفلام الحركة كما يقدم الفيلم الامريكى نموذجها الناجح والذى أصبح « علامة تجارية » للسينما السهلة التى تحقق أكبر عائد ٠٠ انتشرت هذه الافلام بشكل ما فى السينما المصرية فى السنوات الاخيرة ٠٠ وهى أفلام يلعب بطولتها غالبا فريد الاطرش ورشدى أباظة ويتخصص فى اخراجها حسام الدين مصطفى ونيازى مصطفى وحسن رضا وغيرهم ٠٠ ولا تقدم هذه الافلام للمشاهد أى متعة فنية أو فكرية ذات قيمة ٠٠ وانما تعتمد على شعبية نجوم المغامرات المعروفين ٠٠ كما انها لا تدور حول أى مشكلة ذات طابع محلى ٠٠ لانها تتجاهل الواقع المحلى الى عوالم وهمية من معارك العصابات والمهربين واللصوص وجرائم القتل التى تكتمل دائما باستخدام عنصر الاغراء الجنسى واستطاع هذا النوع من الافلام ان يملأ الى حد ما فراغ الكوميديات والافلام الموسيقية ٠٠ وان يصبح هو أكثر اشكال الانتاج السينمائى رواجا لدى القطاعات الشعبية ٠

وطبيعى ان يكون ثمن هذا كله هو التجاهل الكامل لمشاكل الواقع العربى ٠ فباستثناء بعض الافلام القليلة ليوسف شاهين وصلاح أبو سيف وتوفيق صالح وكمال الشيخ وبركات ٠٠ فليس هناك ما يمكن اعتباره سينما واقعية ٠٠ وبالنسبة لمصر فان هناك تجاهلا كاملا للريف فى الافلام المصرية ـ باستثناء بعض المعالجات النادرة وغير الناضجة غالبا ـ وهذه مأساة تعكس وضعية السينما العربية كلها فى تجاهلها المخجل للواقع المحلى ـ فضلا عن القومى ـ اذا ادركنا حجم الريف المصرى شعبا ومساحة بالنسبة لمصر كلها ٠ فالسينما المصرية اذن تتجاهل ٧٠٪ تقريبا من مشاكل الارض المصرية ٠٠ وحتى النسبة الباقية فانها تعالج مشاكل المدن ٠٠ وانما تختار قاعات ضئيلة جدا من بورجوازية المدن ٠٠ بعد ان تقوم بتحريفها وتزيفها وتفريغها من مضمونها الاجتماعى الصحيح ٠

ولا يمكن ان يتحدث احد عن العمق السياسى للسينما العربية اذا كان الحال هكذا ·· لانه لا يمكن الاعتراف بما يمكن تسميته « سينما سياسية » فى البلاد العربية رغم انتشار هذا النوع من السينما فى العالم كله الآن ·

بل ان مجرد الاهتمامات القومية فى السينما العربية لا تتعدى بعض المبادرات الفردية أو المغامرات احيانا ·· وافلام المناسبات احيانا أخرى ·· وهى أفلام رديئة المستوى فنيا فى الغالب واقرب الى روح الدعاية او الخطابة ·

وفى سوريا بدأت المحاولات الاولى لصنع سينما محلية منذ ان بدأت أول آلة عرض سينمائى أحضرها الاتراك الى حلب فى عام 1907 ·· ثم بدأت محاولات الخلق عام 1928 بانشاء شركة سورية للسينما باسم « حرمون فيلم » التى انتجت أول أفلامها « المنهج البرىء » الذى أخرجه أيوب بدرى (تاريخ السينما السورية لصلاح ذهنى) ولكن المحاولات الناضجة لصنع سينما سورية لم تبدأ الا مع بداية الخمسينات ومن خلال المحاولات الضرورية لبعض الشبان ·· الى ان تم تكريس ميلاد السينما السورية رسميا بانشاء المؤسسة السورية للسينما عام 1923 التى انتجت أول افلامها السورية الخاصة « رجال تحت الشمس » والذى تناول ثلاث قصص عن المقاومة الفلسطينية ايمانا من مدير المؤسسة الشاب عبد الحميد مرعى بأن قضية فلسطين هى هم العرب القومى الاول الذى يجب ان يعالجه السينمائيون فى البلاد العربية جميعا ··

ومؤسسة السينما السورية نفسها تجسيد للطابع القومى للسينما العربية من حيث انها تقوم على جهود عدد من الشبان فى كثير من البلاد العربية ·· وآخر أفلامها مثلا « المخدوعون » مأخوذ عن رواية « رجال فى الشمس » لغسان كنعانى الفلسطينى ومن اخراج توفيق صالح المصرى ·

لقد كان السينمائيون السوريون حريصين على الاحتفاظ بطابعهم العربى المحلى أولا حتى على مستوى المحاولات الانشائية الاولى ·· وهو ما لم يحدث حتى للسينما المصرية التى ولدت من خلال جهود الاجانب كما اوضحنا ·· ولا فى السينما فى المغرب العربى ــ الجزائر بالذات ــ التى ولدت أيضا من خلال التعاون المشترك مع سينمائيين أجانب ·· رغم حرصها على ان تصبغ محاولاتها الاولى بصبغة قومية خالصة فارتبطت كل افلامها المبكرة تقريبا بصراع الشعب الجزائرى من أجل الاستقلال ··

اذا كانت العربية الفصحى هى الرباط التاريخى للعرب جميعا وباعتبارها اساسا لغة القرآن ٠٠ الا ان اللهجات المحلية لهذه اللغة الواحدة حولتها الى اكثر من لغة ٠٠ بحيث أصبح تفاهم الانسان العادى بلهجته المحلية مع عربى آخر مشكلة من مشكلات الوحدة الثقافية فى الوطن العربى ٠٠ وهى مشكلة محلولة فى أجهزة الاعلام الرسمية (الصحف والاذاعات) ولكنها تمثل احدى العقبات الخطيرة بالنسبة للسينما العربية ٠٠ ولا انسى مدى المى حينما شاهدت فى القاهرة الفيلم الجزائرى العظيم « معركة الجزائر » وعلى الشاشة ترجمته بالعربية الفصحى للهجة الجزائرية التى يدور بها حوار الفيلم ٠٠ والتى كنت احس باننى احب وقعها رغم انى لا افهمها تماما ٠٠ بل لقد كانت محنة اللغة اكثر ايلاما حين شاهدنا فيلم فيروز « بياع الخواتم » الذى اخرجه المخرج المصرى يوسف شاهين فى بيروت وعلى الشاشة أيضا ترجمة بالفصحى ثم عرض فيلم فيروز الاخر « سفر برلك » فى القاهرة فى العام الماضى ورغم تعاطف جمهور المشاهدين المصريين مع الفيلم فقد كانت لهجته اللبنانية عائقا أمام فهمهم له مع غياب الترجمة ٠٠

وهى محنة حقيقية اذن ان نضطر لوضع ترجمة على الشاشة للافلام العربية تماما كما نضعها للافلام الاجنبية ٠٠ فمن المؤكد ان العرب يودون باخلاص ان يشاهدوا افلامهم ٠٠ ولكن لهجاتها المحلية تقف حائلا دون ذلك ٠٠ وبالنسبة للشمال الافريقى مثلا ـ الجزائر وتونس والمغرب ـ كانت المشكلة افدح ٠٠ فبعد الاستقلال واجه حتى المثقفون الجزائريون مثلا مشكلة فهم أفلامهم نفسها ما لم تكن ناطقة أو مترجمة للفرنسية ٠٠ وفى حركة الازدهار الزائف للسينما اللبنانية المعتمدة على نجوم مصريين محبوبين وعلى تقاليد تجارية متأثرة بالسينما الامريكية والاوروبية مما لا يعطيها وزنا قوميا أو محليا ذا قيمة ٠٠ فقد كان الحل الذى وصلت اليه الافلام اللبنانية لكى تصبح مفهومة فى البلاد العربية جميعا ٠٠ هو اعتماد العامية المصرية لغة لها ٠٠ سواء بالنسبة للنجوم المصريين الذين يشتركون بكثرة فى هذه الافلام أو حتى بالنسبة للممثلين اللبنانيين انفسهم ٠٠ فالعامية المصرية هى اكثر اللهجات العربية المحلية فهما وتقبلا لدى جمهور السينما العربية كله ٠٠ طالما انه لا يمكن توحيد لغة الافلام العربية فى الفصحى مثلا التى قد تصلح لنوع خاص من الافلام التاريخية أو الوطنية ولكنها لا تصلح بالقطع لافلام الحياة اليومية المعاصرة ٠٠ « وانى اعتقد شخصيا أن هذه المشكلة مرتبطة بالمشكلة الاجتماعية ٠٠ وان هذا التباين بين اللغة الفصحى والكلام العادى المألوف مرده الى النسبة المئوية المرتفعة لعدد الاميين ٠٠ وعندما يعم التعليم مختلف الفئات فى البلدان العربية

.. فان اللغة المستعملة فى الكتاب ستقترب بالبديهة من اللغة المستعملة فى الكلام المألوف .. ولتؤلفا معا فيما بعد لغة واحدة (**جلال الشرقاوى اللغة فى البلدان العربية**) .

وفى تصورى ـ على ضوء هذه الدراسة العاجلة عن العناصر المحلية والقومية للسينما العربية ـ ان هذا التقارب بين لغة الكتابة فى الوطن العربى ولغة التخاطب اليومى .. هو تقارب حتمى .. وهو مجرد نموذج لاحتمالات المستقبل الذى ينتظر السينما العربية .. نحو مزيد من الوحدة وتحقيق الطابع القومى الذى لا يبدو اصيلا وعميقا بما يكفى فى السينما العربية الآن كما اوضحنا .. بل والتأكيد أيضا على الطابع المحلى لسينما كل بلد عربى على حدة .. وهو الطابع الذى لا يتعارض فى حقيقته مع الوحدة القومية للوطن العربى كوحدة تاريخية ونضالية واحدة .. وهى مشاكل مرهونة ـ فى السينما العربية وفى الحياة العربية كلها ـ بعاملين اساسيين : انتصار النضال العربى القومى على كل التحديات الاستعمارية والصهيونية التى تعوق حركته ومزيد من الحرية والتقدم الاجتماعى نحو الافضل لكل العرب .

المسرح العربي بين المحلية والقومية

بقلم : رجاء النقاش

بدأ المسرح العربى بدايته الرسمية المعترف بها تاريخيا فى بيروت على يد مارون النقاش وكان ذلك فى أول مسرحية كتبها هذا الفنان العربى اللبنانى ومثلها فى بيته سنة 1847 ، وكان اسم هذه المسرحية « البخيل » . على أن طلائع الحركة المسرحية العربية لم تزدهر الا بعد هذا التاريخ باكثر من عشرين سنة ، حيث انتقل النشاط المسرحى الى مصر فازدهر فيها وازداد واتسع واصبح حقيقة فنية واجتماعية واضحة وملموسة فى الوطن العربى .

وعندما نراجع بدايات الحركة المسرحية فى مصر نجد أنها قامت على يد يعقوب صنوع الذى ولد بالقاهرة سنة 1839 ، ولكن هذه الحركة المسرحية لم تتأصل الا على يد اللبنانيين والسوريين الوافدين الى مصر ، وكان أول هؤلاء الوافدين هو سليم النقاش ، الذى ورث عن عمه مارون الاهتمام بالمسرح والايمان به والعمل على انتشاره وازدهاره فى الوطن العربى ، وبدأ عمله الفنى فى مصر بمسرحية « أبو الحسن المغفل » فى يوم السبت 23 من ديسمبر سنة 1876 .

وبعد ذلك توالى ظهور الفرق السورية فى مصر ، وكان من هذه الفرق ، فرقة يوسف خياط التى قامت على انقاض فرقة سليم النقاش ، ثم فرقة سليمان القرداحى وهو أحد أفراد فرقة خياط ، استقل بنفسه وبفرقته ، ثم ظهرت بعد ذلك فرقة خليل القبانى ، ثم فرقة اسكندر فرح .

وهكذا ، نجد أن الفترة التى تمتد من أواخر القرن الماضى وأوائل هذا القرن ، كانت هى البداية التاريخه الحقيقية للحركة المسرحية العربية ، وأن هذه البداية كانت تعتمد أساسا على ممثلين سوريين وجمهور مصرى ، لقد ضاقت سوريا ببلدانها المختلفة بهذا الفن الجديد ، اما لاسباب مادية كما شرح سليم النقاش ، حيث كان مجتمع دمشق أو بيروت مجتمعا صغيرا لا يحتمل ظهور حركة مسرحية واسعة ونشيطة وبحاجة الى جمهور دائم كما كان هناك سبب آخر لهجرة الحركة المسرحية الناشئة ، فقد كانت سوريا ما تزال

تابعة تبعية فعلية للدولة العثمانية ، بينما استطاعت مصر منذ عصر محمد على أن تتخلص من الارتباط الفعلى بالدولة العثمانية ، ليصبح ارتباطها بهذه الدولة ارتباطا شكليا ، ولقد كان من المعروف أن الدولة العثمانية انما تقوم على أساس من الكراهية لاى تحرر أو انطلاق فى ميدان الثقافة والفن ، ولذلك فقد وقفت البيئات الرجعية ضد فن المسرح عند ظهوره فى سوريا ، وتصدى الرجعيون للشيخ « أبى خليل القبانى » وشنوا عليه حربا عنيفة ، واتصلوا بالخليفة العثمانى وحرضوه ضد هذا الشيخ الذى يفسد البلاد والعباد من وجهة نظرهم عن طريق هـذا الفن الوافد الجديد وهو فن المسرح « فكـان أن صدرت الارادة السنية الى حمدى باشا والى الشام بمنع أبى خليل من التمثيل واغلاق مسرحه • وأغلق القبانى مسرحه ، ووجد خصومه الفرصة سانحة للنيل منه ، فأعزوا به صبية الازقة وحفظوهـم بعض الاغانـى والاشعـار ، ليشتموه بها ، كلما قابلوه فى الطريق •

وهذه الصورة الدقيقة لموقف الرجعية السورية من مسرح القبانى نجدها بتفاصيلها فى كتاب « المسرحية فى الأدب العربى » للدكتور محمد يوسف نجـم •

لقد أطلت قليلا فى هذه المقدمة التاريخية لاخرج من هذا كله بأن نشـأة المسرح فى الوطن العربى كانت نشأة يتوفر لها عنصر « القومية » بصورة واضحة ، وأعنى بذلك أن المسرح ولد عربيا ولم يولد سوريا أو مصريا أو لبنانيا ، فقد اشترك فى خلق هذا الفن الجديد على الثقافة العربية والمجتمع العربى عناصر مختلفة لولا تضامنها لفشلت الحركة المسرحية وانتهت الى التوقف ، فالمجتمعات العربية منذ عصور بعيدة تشترك فى أنها ذات تراث واحد ولغة واحدة ، ولذلك أصبح من السهل على الفنـان أن يتحرك داخـل هذه المجتمعات وينتقل من بيئة الى أخرى ، دون أن يضعفه هذا الانتقال ، بل على العكس فان الانتقال من بيئة عربية الى أخرى كان مصدرا من مصادر قوة الفنان وقدرته على الاستمرار • ان الوحدة الثقافية القائمة فى الوطن العربى منـذ أكثر من ألف سنة تجعل بيئة الفنان والمفكر عريضة واسعة ، حتى لو كانت بيئته المادية محدودة وضيقة ، ومن هنا نستطيع أن نقول أن ظهور فن جديد عظيم مثل فن المسرح مدين للوحدة الثقافية القائمة فى الوطن العربى ، ولولا هذه الوحدة لانحصرت الحركة المسرحية الناشئة فى بيئات ضيقة واختنقت وماتت • ومن الغريب أننا لو تأملنا الموقف الراهن للحركة المسرحية العربية لوجدنا اننا نعيش تقريبا فى نفس نقطـة البدء بالنسبـة للحركة المسرحيـة

العربية فى القرن الماضى ، فان الازمة الراهنة التى تعانيها الحركة المسرحية العربية فى مصر وفى غيرها من البيئات العربية لا تجد حلا أو طريقا للخلاص أفضل من الانتشار والاتساع والاستفادة من وحدة الوطن العربى ، أما اذا توقفت الحركات المسرحية العربية الراهنة فى بيئاتها الضيقة وانحصرت فيها فسوف تتعرض للذبول والاختناق واذا واصلنا تأملنا فى تاريخ المسرح العربى فسوف نجد أن الفرق المسرحية الكبرى التى ظهرت فى مصر اعتمدت اعتمادا أساسيا على الوحدة الثقافية فى الوطن العربى ، ففرقة جورج أبيض تحركت فى الوطن العربى طولا وعرضا ، واستفادت من وحدة الجمهور العربى ولم تقتصر فى نشاطها على مصر وحدها ، وكذلك فرقة يوسف وهبى المعروفة باسم فرقة رمسيس ، فقد كانت هذه الفرقة تعتمد اعتمادا اساسيا على رحلاتها الى البلاد العربية المختلفة وعلى تقديم عروضها أمام الجماهير العربية الواسعة المختلفة ٠

وخلاصة القول فى هذا المجال أن وحدة الأمة العربية ، حتى فى أشد لحظات التجزئة الجغرافية والانفصال ، كانت دائما من أهم عناصر النجاح والدعم والتأكد لميلاد الحركة المسرحية واستمرارها حتى اليوم ٠ على أن الحركة المسرحية العربية قد وجدت على الدوام عناصر متعددة توحد بينها ، كما وجدت عناصر أخرى تفرق بينها وتثير الاختلاف ٠

وبين أهم عناصر التوحيد فى الحركة المسرحية العربية نقف أمام ثلاثة عناصر :

العنصر الأول هو أن « المسرح » فن غربى وقد أخذه العرب من الغرب ، **فمصدر الفن المسرحى واحد، والنبع الاساسى الذى استمد منه الفنانون العرب** فهمهم لهذا الفن منبع واحد، ومن المعروف أن الذين أنشأوا هذا الفن فى البلاد العربية قد اعترفوا اعترافا صريحا بأنهم تعرفوا على هذا الفن فى الغرب وتعلموه هناك ونقلوه الى الوطن العربى من البيئة الثقافية الغربية ، واذا كان هناك اضافات أو تعديلات فى العروض المسرحية العربية ، مثل الاهتمام فى فترة من الفترات بالغناء المسرحى استجابة للمزاج العربى ومثل الاتجاه الى الكوميديا والعناية بها فى بعض الفترات الأخرى على حساب أى لون مسرحى آخر ٠٠٠ هذا كله لا ينفى أن الشكل الفنى الاساسى للمسرح العربى مستمد من الشكل الغربى ، سواء عن طريق رحلات يعقوب صنوع أو رحلات مارون النقاش الى أوروبا ٠

وقد ظل المسرح العربى منذ نشأته الى اليوم معتمدا على متابعة تطورات المسرح الاوروبى والاستفادة من هذا التطورات ، فمصدر الالهام والتوجيه بالنسبة للمسرح العربى مصدر واحد هو المصدر الغربى بمدارسه المختلفة مما يخلق عنصر التوحيد فى الحركة المسرحية العربية .

العنصر الثانى من عناصر التوحيد فى الحركة المسرحية العربية هو أن هذه الحركة قد تركزت لفترة طويلة فى مصر ، ومن هنا أصبحت الحركة المسرحية المصرية هى العنصر الرئيسى الذى تشكلت على أساسه الحركة المسرحية العربية ، ولقد انتشر الفنانون المصريون فى البلاد العربية عن طريق عرض مسرحياتهم أو عن طريق التدريس أو انشاء المعاهد الفنية المختلفة أو عن طريق الاذاعة والتلفزيون ، ولعلنا نذكر فى هذا المجال رحلة جورج أبيض الى تونس حيث بقى عدة شهور يدرب مجموعة من الشبان على أصول الفن المسرحى ، ولعلنا نذكر رحلة زكى طليمات الى تونس لنفس الهدف ، ثم رحلته الطويلة الى الكويت لانشاء معهد للفنون المسرحية هناك . كذلك استطاعت مصر أن تؤثر بصورة مباشرة عن طريق معهد الفنون المسرحية الذى كان الى فترة طويلة هو المعهد المسرحى الوحيد فى الوطن العربى وكان طلابه من مصر ومن شتى انحاء البلاد العربية فى نفس الوقت .

وهكذا استطاعت مصر أن تخلق أساسا واحدا للحركة المسرحية العربية ، فالحركة المسرحية فى شتى أنحاء الوطن العربى متأثرة أشد التأثر بالحركة المسرحية المصرية سواء كان التأثر عن طريق التشابه أو عن طريق المعارضة ومحاولة التحرر والانطلاق . وحتى اليوم ما زالت الحركات المسرحية الناشئة فى البلاد العربية تعتمد على جهود الفنانين المصريين الذين يعملون بجد واخلاص على ازدهار الحركة المسرحية فى مختلف انحاء الوطن العربى ، وفى هذه المرحلة بالتحديد يوجد الفنان المسرحى سعد اردش فى الجزائر ، حيث يقوم بعمله كمستشار مسرحى للدارسين والفنانين المسرحيين هناك . وفى ليبيا يوجد الفنان عمر الحريرى منذ سنوات طويلة يبذل جهدا مستمرا لتنمية الحركة المسرحية الليبية . ومن قبل كان الفنان كرم مطاوع فى الجزائر ، وكانت الفنانة نادية السبع فى الخرطوم وكان الناقد المسرحى المعروف على الراعى فى الكويت ليساهم فى توجيه الحركة المسرحية هناك .

العنصر الثالث من عناصر الوحدة فى الحركة المسرحية العربية هو أن التاريخ العربى كان مصدرا من مصادر الالهام الاساسية للفنان المسرحى العربى

منذ نشأة الحركة المسرحية حتى اليوم ، فأول مسرحية قدمها سليم النقاش فى مصر سنة 1776 كانت بعنوان « حسن المغفل أو هارون الرشيد » وهناك قائمة كبيرة تضم مسرحيات كثيرة كان مصدر الالهام فيها هو التاريخ العربى المشترك أو القصص العربية الشعبية القديمة ٠ ونذكر على سبيل المثال هاتين القائمتين اللتين نجدهما فى كتاب الدكتور محمد يوسف نجم عن « المسرحية فى الأدب العربى » ٠٠٠ القائمة الأولى من المسرحيات المستمدة من تاريخ العرب القديم ونجد فيها : المعتمد بن عباد ـ لابراهيم رمزى ، على بك الكبير لاحمد شوقى ، فتح الاندلس لمصطفى كامل ، اللقاء المأنوس فى حرب البسوس لجرجس مرقص الرشيدى ، السموءل أو وفاء العرب لانطون الجميل ، الرشيد والبرامكة للأب انطون رباط ، حياة مهلهل بن ربيعة لمحمد عبد المطلب وعبد المعطى مرعى ، حياة امرىء القيس لشارل اليسوعى ، السلطان صلاح الدين ومملكة اورشليم لفرح انطون ٠

أما القائمة الثانية فتضم المسرحيات المستمدة من ألف ليلة وليلة والقصص الشعبى ونجد فيها :

« أبو الحسن المغفل أو هارون الرشيد لمارون النقاش ، هارون الرشيد مع الأمير غانم بن أيوب وقوت القلوب لاحمد أبو خليل القبانى ـ هارون الرشيد مع أنس الجليس لاحمد أبو خليل القبانى ، الامير محمود نجل شاه العجم لاحمد أبو خليل القبانى ، هارون الرشيد مع قوت القلوب وخليفة الصياد لمحمود واصف ٠٠ »

هذه نماذج من المسرحيات المستمدة من التاريخ العربى أو القصص الشعبى العربى وهى نماذج تتصل كلها بالمرحلة الاولى من نشأة المسرح العربى أى بين 1847 و 1914 فاذا حاولنا أن نجد نماذج أخرى بعد هذه الفترة فسوف نلتقى بالكثير من هذه النماذج مثل سليمان الحلبى لالفريد فرج والزير سالم لألفريد فرج أيضا ومثل مجنون ليلى لاحمد شوقى ، والعباسه لعزيز اباظة » والحاكم بأمر الله لباكثير ومأساة الحلاج لصلاح عبد الصبور وغير ذلك من النماذج المسرحية المتعددة ٠

وسيظل التاريخ العربى باحداثه الضخمة العميقة مصدرا أساسيا من مصادر الالهام المسرحى بالنسبة للفنان المسرحى العربى المعاصر ، ولذلك فسيظل هذا التاريخ عنصرا من عناصر الوحدة فى الحركة المسرحية العربية بالاضافة

الى ألف ليلة والقصص الشعبى العربى فهما أيضا مصدر من مصادر التوحيد بالنسبة للحركة المسرحية العربية ، خاصة وأن المسرحيات المستلهمة من التاريخ العربى تكون عادة مكتوبة باللغة العربية الفصحى وهى اللغة الاساسية فى الوطن كله .

المصدر الرابع من مصادر التوحيد فى الحركة المسرحية العربية هى أن المشاكل الاجتماعية والانسانية فى المجتمعات العربية تلتقى فى قدر كبير من التشابه مما يجعل المشاكل المثارة فى المجتمع المصرى مقبولة ومفهومة فى المجتمعات العربية الاخرى ، ومن هنا ظهرت جهود متعددة لتحويل المسرحيات المصرية المكتوبة باللهجة المصرية الى مسرحيات ناطقة باللهجات السورية والعراقية والسودانية وما الى ذلك ، واذكر على سبيل المثال أن سوريا قدمت مسرحية الزوبعة للكاتب المصرى محمود دياب باللهجة السورية . كما قدمت سوريا أيضا مسرحية « الناس اللى تحت » للكاتب المصرى نعمان عاشور باللهجة السورية أيضا .

على أن عناصر التوحيد الاربعة السابقة فى الحركة المسرحية العربية تلتقى وجها لوجه مع عناصر أخرى تفرض نوعا من التفرقة والتمزق فى الحركة المسرحية العربية .

فهناك أولا مشكلة اللهجات المحلية ، ونحن نواجه هذه المشكلة فى المسرح العربى وخاصة فى المسرحيات الاجتماعية ، فمعظم هذا النوع من المسرحيات يعتمد أساسا على اللهجات المحلية ، واذا كانت اللهجة المصرية حسنة الحظ ، بحيث أصبحت معروفة ومفهومة فى معظم انحاء الوطن العربى نتيجة لانتشار الاغانى والافلام المصرية على مستوى الوطن العربى ، فان اللهجات العربية الاخرى غير مفهومة الا على نطاق محلى محدود ولابد اذا اردنا نقل هذه المسرحيات من بيئة عربية الى بيئة أخرى من القيام بنوع من الترجمة والنقل من لهجة الى لهجة . ومشكلة اللهجات هذه غير موجودة بالطبع عندما تكون لغة الحوار المسرحى هى الفصحى ، والفصحى تستخدم عادة فى المسرحيات التاريخية وفى المسرح الشعرى والمسرحيات التى تعتمد على الحوار الفصيح لا نجد أى صعوبة فى الوصول الى الجماهير العربية فى كل مكان .

ولا علاج لمشكلة اللهجات العامية فى المسرح العربى الا بزيادة التقارب والامتزاج بين اجزاء الوطن العربى بحيث يتم فى المدى البعيد نوع من التقارب اللغوى والتعارف الوثيق بين أبناء البيئات العربية ولعل المستقبل يمكن أن يحمل الينا بعض عناصر التقارب القوية فى اللهجات العربية نفسها . وعلى كل حال فلا بأس من وجهة النظر الفنية والاجتماعية من استخدام اللهجات

المحلية فى المسرح ما دامت هذه اللهجات تمثل عاملا مساعدا على التصوير الواقعى للحياة والانسان ، فالامة العربية انما تسعى فى نهاية الامر الى الوحدة عن طريق التنوع الطبيعى ، واذا كنا نرفض التناقضات المصطنعة والحواجز المفتعلة بين اجزاء الوطن العربى فهناك ولا شك اختلافات مقبولة وطبيعية ولا بأس من بقائها لانها تدخل فى نهاية الامر تحت عنوان التنوع لا تحت عنوان التناقض والتصادم والتضاد ومن هذا التنوع المقبول تنوع اللهجات العربية المختلفة ، على أن اللهجات المختلفة ليست وحدها هى التى تخلق الخلاف وتضع عناصر التفرقة بالنسبة للحركة المسرحية العربية فهناك عامل آخر ارادى هو ضعف الاتصال بين الحركات المسرحية العربية فى شتى البيئات فليس هناك أى تنظيمات فنية تتيح اللقاء المنتظم المؤثر بين الفرق المسرحية المختلفة ولعل المحاولة التى تقوم بها دمشق وهى المحاولة التى تتمثل فى مهرجان المسرح السنوى الذى بدأ منذ ثلاث سنوات ، وهو المهرجان الذى يشترك فيه عدد كبير من الفرق المسرحية العربية ٠٠٠ لعل هذه المحاولة تكون الوحيدة من نوعها حتى الآن فى هذا المجال ولا بد من أن توجد حركة منظمة ودقيقة لتبادل الزيارات بين الفرق المسرحية العربية ولا بد من اقامة مؤتمرات مسرحية سنوية تنتقل من عاصمة عربية الى عاصمة أخرى ، ولا بد من تكوين تنظيم فنى مسؤول عن الربط بين الحركات المسرحية المختلفة فى انحاء الوطن العربى

هناك عامل ثالث من عوامل التفرقة بين الحركات المسرحية العربية وهو اختلاف الثقافات التى تعتمد عليها تلك الحركات ، فبينما نجد لبنان متأثرا بالمسرح الفرنسى أشد التأثر نجد مصر متأثرة بانجلترا وامريكا وايطاليا ، ونجد الجزائر والمغرب متأثرين بالمسرح الفرنسى ٠

وهكذا ، فكل حركة مسرحية تستمد ايحاءاتها فى هذه المرحلة بالذات من مصدر مختلف عن الآخر بعض الاختلاف ، وهذا العامل من عوامل التجزئة والتفرقة بين الحركات المسرحية العربية يمكن السيطرة عليه والاستفادة منه لو تم التعارف وتبادل التأثير بين الحركات المسرحية فى الوطن العربى ، وهو أمر معدوم أو شبه معدوم مما يجعل كثيرا من الحركات المسرحية العربية تعيش فى بيئات مغلقة على نفسها لا تتأثر بغيرها من الحركات العربية ولا تؤثر فيها ٠

وهناك اخيرا عامل آخر من عوامل التفرقة والتمزيق فى الحركة المسرحية العربية يتمثل فى تلك المحاولات التى تسعى الى تحويل المسرح الى خدمة بعض الاهداف القومية الاقليمية الضيقة ، وهنا أحب أن أقول انه لا غبار على تلك المحاولات الفنية التى سعت لاظهار الشخصيات المحلية وتقديمها على المسرح ، مثل شخصية « كشكش بيه » العمدة المصرى الشهير الذى كان يمثله

نجيب الريحانى ، أو شخصية « بربرى مصر الوحيد » الذى كان يمثله على الكسار ، فهذه انماط من الشخصيات الصادقة الجذابة التى لا تهدف الى الاساءة الى الشخصية العربية أو التناقض معها ، ولكن الذى اقصده هنا هو الحركات المسرحية التى تهدف الى احياء نزعات اقليمية ضيقة مثل النزعة الفرعونية أو الفينيقية أو ما الى ذلك واحياء هذه النزعات فى حد ذاته ليس مرفوضا كمحاولة للبعث الحضارى ولكنه مرفوض تماما اذا اريد به خلق التناقض بين البيئات العربية المختلفة ، واذا أريد بـه القضاء على عناصر الوحدة فى الشخصية العربية وقد سرت فى مصر دعوة من هذا النوع ارتدت مرة ثوب الدعوة الى احياء الاساطير الفرعونية وارتدت مرة أخرى ثوب الدعوى الى الاستفادة من الاشكال الشعبية المصرية الشبيهة بالمسرح مثل خيال الظل والاراجوز والسامر ٠

وكما قلت ، فان هذه الدعوات كلها لا خطر منها اذا كان المقصود منها هو تدعيم الحركة المسرحية العربية بفتح آفاق جديدة واكتشاف منابع جديدة ، ولكن الخطر منها هو أن تتحول الى استغلال للمسرح حتى يكون اداة من أدوات الاقليمية المعادية لاى خط وحدوى عربى ٠ وهذا النوع من الدعوات لم يتردد فقط فى مصر بل تردد أيضا فى لبنان وفى العراق وفى بعض اجزاء المغرب العـربى ٠

ولعل خير ما نختم به هذه الدراسة الموجزة هو الدعوة الى انشاء مركز عربى للمسرح تابع للمنظمة العربية للثقافة عقـلا محركا للحركة المسرحيـة العربية ، يكتشف ما فيها من عناصر التقارب والتفاعل ، ويبقى على مظاهـر الاختلاف التى تدخل ضمن التنوع المطلوب فى الحضارة العربية ويوقـف العوامل والعناصر التى تفرق الحركة المسرحية العربية وتحاول أن تخلق لها كيانات مستقلة ، على أن هذه القيادة المسرحية ينبغى لها أن تتسلح بفكر متحرر حتى لا تسارع الى الضيق بالملامح الخاصة لكل حركة مسرحية فى كل بيئة ، فالملامح المحلية لا تتناقض أبدا مع الملامح القومية فى كل الظروف والاحوال ، ولا بد لكل بيئة عربية أن تعبر عن نفسها وعن ظروفها وعن ملامحها الخاصة ، وهذه الاختلافات لا ضرر منها ولا خطر فيها طالما أنها صادقة وأمينة ، ولكن الخطر هو أن نخفى هذه الاختلافات الطبيعية أو أن نفتعل دعوات اقليمية ضيقة نفرضها على الحركة المسرحية بقصد طعن الشخصية العربية ، أو أن نفتعل من جانب آخر دعوات تقضى على الملامح المحلية الصادقة بحجة الدفاع عن الملامح القومية ٠ ان الشخصية القومية لا تنفر من التنوع وانما تتعارض مع الافتعال والاجبار والفرض ٠

نصوصها وموادها الثقافية
بين قومية الثقافة ومحليتها

بقلم : فاروق شوشة

مـلاحظتـــان :

تقول النظرة التقليدية بأن للاذاعة من خــلال برامجها ومـوداها المختلفـة اهدافا ثلاثة هى : الاعلام والتثقيف والترفيه . وعلى اساس من هذه النظرة يقوم التقسيم التقليدى للمواد والبرامج الاذاعية :

أ ــ مواد سياسية ، نشرات اخبار ، تعليقات ، وبرامج تحقق الهـدف الاول « الاعلام » .

ب ــ مواد ثقافية ، تحقق الهدف الثانى « التثقيف » .

ج ــ مواد درامية ومنوعة ، تحقق الهدف الثالث « الترفيه » .

غير أن النظرة المتعمقة تتجاوز هذا التقسيم التقليدى ، وترى أن فى كل ما تقدمه الاذاعة ملمحا ثقافيا وقيمة ثقافية ، يستوى فى ذلك مـا قصد بـه التثقيف البحت ، أو ما قصد به الاعلام والترفيه ، فليست هناك أولا فواصل قاطعة أو حدود مانعة بين هذه الاهداف الثلاثة فضلا عن أن المسألة يحكمهـا تماما التناول الاذاعى لموضوع من الموضوعات ونوعية هذا التناول ، وهو ما يعطى فى النهاية الطابع العام للبرنامج أو المادة الاذاعية بحيث يمكن القول : أن هدف هذا البرنامج هدف ثقافى أو ترفيهى أو اخبارى .. وهكذا ..

هذا الفهم ، من شأنه أن يعطى للنصوص والمواد الثقافية والاذاعية معنى ارحب وأفقا أشمل ، ودورا أخطر بكثير من حدود ذلك المجال الضيق الذى تحبسها فيه تلك النظرة التقليدية ، هذه واحدة ..

ولم تكن هذه الدعوة العنيفة ـ فى جوهرها ـ سوى رد فعل حاد لما نادى به أنصار العاميات واللهجات الاقليمية ، الذين حاولوا جهدهم كسر رقبة الفصحى ، وترديد الحملات الضاربة عليها ، وغمزها بالعجز عن مواكبة التطور ومسايرة ركب الحضارة والقيام بأعباء المعاصرة فضلا عن جمود التراكيب وجفاف التعابير والبعد عن مألوف الحياة والناس ٠٠

وهدأت العاصفة ، بعد أن فرض الواقع نفسه ، وكان منطق الواقع العربى دائما ـ على صعيد الثقافة والادب والفن ـ يقدم النموذج الرفيع للمواءمة والتعايش بين اللغة الأم من ناحية والعاميات أو اللهجات المحلية والقطرية من ناحية أخرى ، منذ أقدم العصور وحتى اليوم ، ولم تكن العلاقة بينهما علاقة سكون أو جمود ، وانما علاقة تفاعل واثراء وافادة ، كانت نتيجتها ما يسميه اليوم بعض علماء اللغة المعاصرين ـ فى وطننا العربى ـ اللغة المشتركة أو اللغة الثالثة أى ما نسميه نحن الاذاعيين العرب : لغة الاتصال بالجماهير ٠٠

ونزيد المسألة وضوحا ،

المتأمل فيما نستعمله الآن من ألوان التعبير اللغوى ومستوياته فى مجالات حياتنا الثقافية المعاصرة يستطيع أن يضع يده على ثلاثة انماط من التعبير ترتبط جميعها بلغتنا الفصحى ، وهذه الانماط الثلاثة خاضعة بدورها لطبيعة الاجناس الثقافية التى نمارسها ونعبر بها ونتخذها وسيلة للاتصال ٠

هناك **أولا** ما يمكن تسميته بفصحى التراث ، ومثلها الاعلى عند الناطقين بها قائم فى الماضى ، فهى اذن لغة سلفية ، يتحمس لها من وقفت ثقافتهم الاساسية عند التراث دون أن يتجاوزه ، والذين يضيقون ذرعا بكل ما يمكن أن يتسع له اهاب اللغة من معانى المعاصرة والانفتاح على مجالات أرحب نتيجة للاحتكاك والتفاعل اللغوى ، بل ان هؤلاء عادة يقفون فى وجه التطور اللغوى سواء أكان هذ التطور فى نحو اللغة أو بنيتها أو تراكيبها وأساليبها أو بلاغتها ٠٠

مثال **آخر** نجده لدى المشتغلين بالعلوم والبحوث التجريبية والمتصلين بالحضارة الحديثة ومنجزاتها ، ان هؤلاء يستعملون لغة عصرية تحاول أن تستوعب هذه المنجزات ، وتتسع لفروع العلم الحديث وتطبيقاته ، وتتلقى الحضارات الوافدة وتتفاعل معها ٠٠ وهى لغة تختلف عن لغة التراث ، لأنها

لا تعتمد على المتوارث المألوف قدر اعتمادها على الاشتقاق والنحت اللغوى والترجمة والتعريب والتوسع فى القواعد والاصول اللغوية التقليدية حرصا على أن يتسع رداء اللغة لمستحدثات العصر وعلى أن تنهض اللغة العربية بأعباء النهضة العصرية التى تبرز مشاكلها اللغوية الحادة فى مجالى الفاظ الحضارة ومصطلحات العلوم : (مشكلة الفاظ الحضارة بين التعريب والترجمة ومشكلة صوغ المصطلح العلمى العربى وتوحيده) ٠

هناك **ثالثا** اللغة الادبية التى يستعملها الادباء فى شتى فروع الانتاج الادبى (الشعر والقصة والرواية والمسرحية والريبورتاج الادبى) وأساس هذه اللغة الانفعال والعاطفة والشعور ، وهى تنهض اساسا بالتعبيرعن التجارب الشعورية والوجدانية ٠٠ فهى اذن لغة ظلال تهتم بألوان الشعور ومستويات التعبير الانفعالى اكثر من كونها لغة تحديد وحتمية وحسم ٠٠ بل ان هذه اللغة الادبية كثيرا ما تكون غاية فى ذاتها (فى الشعر مثلا) لا مجرد وسيلة من وسائل التعبير ٠

هذه الانماط أو النماذج الثلاثة من التعبير اللغوى ، موجودة فى مجتمعنا العربى المعاصر تتفاعل وتتشابك وتتصارع مع المحليات واللهجات القطرية والاقليمية، ومن خلال صراعها وتفاعلها ولدت لغة رابعة هى لغة الاتصال بالجماهير، التى تبنتها الصحافة لغة لها أول الامر ـ بعيدة عن تقعر فصحى التراث وغرابتها من ناحية وعن الوقوع فى أسر العاميات واللهجات المحلية من ناحية أخرى ـ ثم آزرتها وسائل الاتصال السمعى والمرئى بالجماهير ، الاكثر حداثة وهى الاذاعة والسينما والتليفزيون ٠ وهكذا وجد لدينا هذا النموذج الرابع من نماذج التعبير اللغوى ، يرفض بطبيعته الجديدة المتغيرة ، والواسعة الانتشار أن يكون حبيس لغة التراث وليس من الممكن بطبيعة فاعليته ومدى انتشاره أن يكون لغة متخصصة للعلم والحضارة ، ثم هو يختلف كثيرا عن لغة الادب والفن ٠٠ لكنه ليس مقطوع الصلة تماما بهذه النماذج الثلاثة من التعبير اللغوى ، فهو يأخذ من كل منها ويصنع من هذه الحصيلة المشتركة شيئا جديدا يحمل ملامح التمايز والاختلاف ، ويقرب بدوره من وجدان الجماهير وتعاملهم اليومى مع الحياة ٠

وهكذا استطاعت لغة الاتصال بالجماهير من خلال الصحافة والاذاعة بالذات ، أن تكسب للعربية قاموسا جديدا من المفردات والدلالات والتراكيب الجديدة ٠

والخلاصة ـ بعد هذا الاستطراد الذى لم يكن منه بد ـ أن لغة الاتصال بالجماهير قد حسمت المناظرة التقليدية بين الفصحى والعامية أو القومية والمحلية فى اللغة ، وكشفت عن ملاءمة لغتنا العربية لاحتجاجات العصر الحديث ومتطلباته ، وحققت نفاذها الاوسع والاكثر انتشارا الى جماهير المستمعين عبر اقطار الوطن العربى ، مجتازة حدود المتعلمين والأميين معا ، وأصبحت بذلك اللسان الذى يحقق المعادلة الصعبة بين القومية والمحلية فى اللغة عبر اذاعاتنا العربية المختلفة .

وعلى صعيد التطبيق ، فقد اصبحت هذه اللغة تتسم بالتخلص من العبارات والكليشيهات المحفوظة والمتوارثة ، والوان الزينة اللفظية والتأنقات البلاغية التقليدية ، متجهة الى تحقيق بلاغة عصرية من نوع جديد تتمثل فى المباشرة والتحديد والمرونة والعمق والقدرة على الحركة ومراعاة مستويات المستمعين واحتياجاتهم ، وأصبحت هذه اللغة تمثل « الوسط المشروع » الذى لا بد أن يراعيه كل اذاعى يتوجه بالمادة الاذاعية (خبرا كان أو تعليقا أو برنامجا ثقافيا أو تمثيليا أو منوعا) الى جمهور المستمعين ، لا يصعد عنه ولا يهبط دونه ، ولم يعد السؤال المطروح : الفصحى أم العامية ، لكنه اصبح : لغة اتصال ناجحة أم لا ، لغة تحتفظ بالمقومات الرئيسية للفصحى ، وتتسع ـ مع ذلك ـ للسمات والالوان والظلال الخاصة بالعاميات واللهجات المحلية ، وتخلق من كليهما وسطا لغويا متناغما ، اساسه الوحدة والتنوع معا ..

ومن حيث المضمون :

لعل الملاحظة الاولى الجديرة بالتسجيل ـ ونحن نتأمل نصوص الاذاعة وموادها الثقافية ـ هى أنه لا خلاف على التراث الثقافى العربى كركيزة اساسية ومنطق رئيسى فى تشكيل الوجدان الثقافى العام للمستمع ، بل ولا صعوبة فى العثور على هذا التراث والاهتداء اليه فى مظانه ومصادره المختلفة ، وبالتالى فان تناول هذا التراث داخل مواد الاذاعة ونصوصها الثقافية أمر ميسور ، غير مختلف عليه (كما هو الحال فى البرامج الثقافية والادبية والخاصة التى تعرض لشخصيات وأعلام التراث العربى : شعراء وأدباء ومفكرين ومصلحين وبرامج المختارات الشعرية والكتابات الادبية والمواقف الحضارية واللمحات التاريخية الدالة .. الخ) لكن المشكلة الحقيقية هى فى تناولنا للانتاج الثقافى العربى المعاصر ـ على مستوى الوطن العربى ـ ومدى الافادة منه .

وهنا ، لا بد من الاشارة الصريحة الى طغيان العنصر الاعلامى المباشر الوثيق الصلة بالحياة السياسية اليومية على غيره من مكونات الحياة العربية المعاصرة ، وتحكم هذا العنصر فى مدى الانفتاح أو الانغلاق على الحياة الثقافية فى قطر عربى دون آخر ، والى تعذر وسائل المتابعة والاتصال بالنسبة للانتاج الثقافى فى كثير من اقطار الوطن العربى ـ نتيجة لصعوبات النشر والتوزيع والقيود المفروضة على الكتاب والمجلة والصحيفة ـ مما أدى الى استئثار بعض العواصم العربية بالواجهة الثقافية لكل الوطن العربى (على سبيل المثال : القاهرة وبيروت) بينما بقيت فى الظل عواصم عربية أخرى لم يتم التعرف على وجوه حياتها الثقافية المعاصرة بصورة كاملة ، فى احسن الفروض ، أو لم يتم التعرف عليها أصلا فى الأغلب الأعم !

بالاضافة الى هذه الملاحظة ، ملاحظة أخرى لا تقل عنها أهمية ، وهى خاصة بانفتاح العواصم الثقافية العربية على الثقافات العالمية المعاصرة ، وخضوع هذا الانفتاح فى كثير من الاحيان لظروف التأثير السياسى والاعلامى ـ سلبا وايجابا ـ دون أن تتحقق له متطلباته الصحية المتمثلة فى فتح جميع النوافذ ، والاتساع لكافة الثقافات ، مما ادى الى ردود فعل متضاربة ازاء بعض المفاهيم والتيارات الاساسية فى الثقافات المعاصرة رفضا وقبولا ـ والى اختلاف فى المواقف من حيث النظرة العربية القومية الى هذه المفاهيم والتيارات (على سبيل المثال لا الحصر : الفكر الماركسى والاشتراكى والوجودى ، تيارات العبث واللامعقول فكر العنف والغضب ، الفكر الثورى بوجه عام ٠٠) ٠

ومن هنا ، فان النظرة الى نصوص الاذاعة وموادها الثقافية لم يعد ينبغى حصرها فى اطار قومية الثقافة ومحليتها فقط ، وانما ايضا فى اطار قومية الثقافة ومحليتها وعالميتها ٠

ملاحظة ثالثة ، يكشف عنها تأمل نصوص الاذاعة وموادها الثقافية ـ فى اطارها العام ـ هى انه ليس هنا تصادم بالضرورة بين ما هو قومى وما هو اقليمى ، بين ما هو عربى وما هو محلى ، لكن المشكلة هى دائما فى المنهج الذى يتناول هذا وذاك ، والرؤية التى بها نستطيع أن نضع كلا منهما فى مكانه الصحيح من الخارطة الثقافية للانسان العربى المعاصر بحيث يتم التركيز على الاصيل والجوهرى ويصبح كل ما هو اقليمى ومحلى وعابر زيادة فى الغنى والثراء والتنوع فى الاشكال والالوان والظلال والسمات ، بهذا وحده يتحقق التكامل والتنوع (على سبيل المثال : التناول الاذاعى لموضوع أدبى كأحمد شوقى شاعر العصر الحديث ، من الممكن أن يصبح تناولا اقليميا محليا، ومن

الممكن أن يصبح تناولا قوميا عربيا ، فالعبرة هنا بمنهج الرؤية واسلوب التناول) ٠٠

على صعيد التطبيق :

لم يكن فى خطة هذه الدراسة أن تقدم بحثا احصائيا ميدانيا من واقع النصوص والمواد الثقافية الاذاعية ، بل كان اهتمامها الاول والرئيسى أن تشير الى ابرز الظواهر والاتجاهات الموجودة فعلا ، ذلك أن تأمل هذا الواقع يكشف عن بعض الاتجاهات العامة ويمهد لبعض التوصيات التى يمكن أن تكون مجال مناقشة :

أ) يمثل البرنامج الثانى لاذاعة القاهرة ذروة الاهتمام الثقافى المتخصص لدى الاذاعة والموجه اساسا لمستمعى الثقافة الرفيعة ، والطابع العام لما يقدمه البرنامج الثانى يتمثل أولا فى انه يعكس أول ما يعكس الثقافة العالمية المعاصرة (الدراما العالمية ـ البرامج الخاصة التى تتناول موضوعات وتيارات واعلاما من المعاصرين ـ المترجمات الحديثة فى القصة والشعر والادب بوجه عام) ٠٠

تأتى بعد ذلك من حيث النسبة العددية لساعات الارسال ، ما يخصصه البرنامج الثانى من حيز للثقافة المحلية ، شعرا ونثرا ، قصة وحديثا ، بالاضافة الى بعض البرامج العلمية والادبية والخاصة ٠٠

وفى المرتبة الثالثة ، يجىء ما يخصصه البرنامج الثانى للثقافة العربية ممثلة فى برامج خاصة تتناول موضوعات من التراث (شخصيات ادبية وفكرية وعلمية) ٠

وهكذا تتضاءل المساحة المخصصة للثقافة القومية وتنكمش ، لتأتى قبلها فى الاهمية والمساحة الزمنية المعطاة : الثقافة العالمية ثم الثقافة المحلية ٠

ب) اذا نظرنا الى اذاعة اخرى هى « اذاعة صوت العرب » وهى كما يفهم من اسمها اذاعة قومية بالدرجة الاولى ، سنجد أن هذا الطابع القومى يصدق اكثر ما يصدق على موادها ونصوصها السياسية اكثر من انطباقه على نصوصها وموادها الثقافية التى تظل فى كثير منها خاضعة لامكانيات ومتطلبات الثقافة المحلية ، خاصة ما يتصل منها بالاداب والفنون ، فضلا عن الصعوبات التى سبق الحديث عنها والتى تتصل بالعزلة الثقافية بين كثير من اقطار الوطن العربى الواحد ، وانعدام القدرة والوسيلة على التواصل والتعرف على ملامح

التليفزيون (نصوصه ومواده الثقافية)
بين قومية الثقافة ومحليتها

بقلم : سعد لبيب

التلفزيون فى معركة الثقافة بين الوحدة والتنوع :

أهمية التلفزيون فى التأثير :

لم يستخدم التلفزيون فى العالم الغربى بطريقة مؤثرة الا فى الاربعينات من هذا القرن العشرين ، ومع ذلك فقد أثار ضجة كبيرة بين المشتغلين بالاعلام والتربية والتعليم والعلوم الاجتماعية والمعنيين بالثقافة بعامة ، على نحو ما فعل استخدام المطبعة من قبل .

ذلك ان التلفزيون خلق وسيلة كهربائية جديدة فى الاتصال بالجماهير ، تنقل اليهم الكلمة والصورة المتحركة من مصدرها البعيد ، لحظة حدوثها ، على موجات لاسلكية ، وتصل اليهم افرادا او فى جماعات صغيرة ، حيث يقيمون فى بيوتهم أو منتدياتهم .

وبدأ التلفزيون يصل الى اجزاء من الوطن العربى فى أواخر الخمسينات من هذا القرن ويعم انتشاره بعد ذلك حتى وصل الآن الى الغالبية العظمى من البلاد العربية وان لم يصل بعد الى تغطية مناطقها الآهلة بالسكان .

وكان طبيعيا ان تثير هذه الوسيلة الجديدة فى الاتصال بالجماهير ، فى المنطقة العربية ، مثل ما أثارت وما زالت تثير فى الغرب والشرق البعيد من مناقشات وقضايا أساسية وتفصيلية بالعلوم الانسانية المختلفة وبالانسان المعاصر ــ وهو ما يجعلها تحتل مكانها فى القضايا التى يثيرها موضوع الوحدة والتنوع فى الثقافة العربية المعاصرة .

وترجع اهمية التلفزيون الى عمق الاثر الذى يخلفه فى نفس مشاهده بسبب المميزات المتصلة بعناصر تكوين هذه الوسيلة الجديدة ذاتها .

فالرسالة أو التجربة الانسانية تنتقل عن طريق التلفزيون بالصورة المتحركة المقترنة بالصوت فتحقق لها جاذبية خاصة وقدرة عالية على الاقناع يرجع بعضها الى سهولة ادراك الرسالة والانفعال بها ٠

ويزيد من هذه الجاذبية والقدرة احساس المشاهد بانعدام عنصر الزمن بين بث الرسالة وتلقيه لها ويحيل عملية التلقى الى عملية من المشاركة الوجدانية العميقة ٠

يضاف الى هذا وذاك الظروف النفسية والاجتماعية التى تحيط بعملية التلقى اذ انها تتم عادة فى جو من المودة والالفة التى تسيطر على التجمع العائلى او الخاص وتكون فيه النفس البشرية مهيئة للتقبل العقلى والعاطفى ٠

التلفزيون جهاز انتاج وجهاز نشر :

وقد استتبع ظهور التلفزيون كوسيلة اتصال بالجماهير لها مميزاتها الخاصة ، ظهور اشكال فنية تتلاءم مع طبيعتها ٠ صحيح ان معظم هذه الاشكال قام على اساس اشكال اخرى مماثلة فى وسائل اتصال اخرى كالسينما او المسرح او الاذاعة الصوتية (الراديو) الا ان التلفزيون استطاع ان يفرض عليها مقتضياته فأصبحت اشكالا فنية جديدة لها مواصفاتها الخاصة وهى التى تعرف بالفنون التلفزيونية ٠ فالدراما التلفزيونية مثلا اصبحت شيئا مستقلا تماما عن الدراما فى السينما او المسرح أو الراديو سواء من حيث اختيار الموضوع أو طريقة العلاج او طريقة التنفيذ ، وان كانت قد استعانت بما وصلت اليه فى هذه الوسائل كلها ٠ وما يقال عن الدراما يقال عن التحقيق التلفزيونى (الريبورتاج) او برامج المجلات وغيرها وغيرها ٠٠

التلفزيون اذن جهاز منتج للاشكال الفنية المختلفة ٠

ولكنه ايضا جهاز نشر لبعض ما تنتجه وسائل الاتصال الاخرى التى يتلاءم نشاطها مع نشاطه ٠٠ كالسينما والمسرح وقاعات البحث والمحاضرات وما الى ذلك ٠٠

ذلك ان الانتاج التلفزيونى يكلف الجهات المنتجة له الكثير من الجهد والمال ٠٠ والخدمات التلفزيونية مضطرة الى ان تقدم ساعات طويلة من الارسال فى كل يوم على مدار السنة حتى تضمن لها جمهورا يشترى أجهزة

الاستقبال المرتفعة الثمن ولذلك نراها مضطرة الى الاستعانة ببعض ما تنتجه وسائل الاتصال الاخرى على النحو الذى قدمنا ٠٠ هذا بالاضافة الى ان بعض هذا الانتاج غير التلفزيونى الذى يذاع عن طريق التلفزيون قد تكون له قيمة كبيرة من النواحى الثقافية او الترفيهية او الاعلامية ٠

ولذلك فان تأثير التلفزيون مرتبط ليس فقط بما ينتجه ٠٠ بل وبما يتاح له اذاعته من انتاج وسائل الاتصال الجماهيرى الاخرى ٠

تكامل دور التلفزيون مع وسائل الاتصال الاخرى :

وما دمنا نتحدث عن تأثير التلفزيون على الفرد والجماعة فلا ينبغى ان يفوتنا ان التلفزيون لا يعمل فى فراغ ٠٠ بمعنى ان هناك عددا من الوسائل الاخرى والانظمة والمؤثرات المختلفة تشاركه فى عملية التأثير ٠٠ فهناك الدينى والتراث القومى والتراث الشعبى والمدرسة والاسرة والمحيط الاجتماعى الخاص والعام بالاضافة الى الكتب والصحف والراديو والسينما والمسرح وغير هذا وذاك من المؤثرات التى تكون وجدان الفرد ٠

وبالتالى فلا يمكن التلفزيون ان يحقق أى أثر ايجابى او سلبى على نحو فعال الا اذا وجد من وسائل التأثير الاخرى ما يعاونه على تحقيق ما يريد من تأثير ٠

ماهية الثقافة عند علماء الانثروبولوجيا :

وما دمنا فى صدد البحث عن التلفزيون واثره الثقافى ، فلا بد لنا ــ بعد ان تعرضنا بشكل موجز للتلفزيون وبما يمكن ان ينتجه من اثر ــ ان نعرض بايجاز شديد ايضا لماهية الثقافة فى اطار بحثنا هذا ٠

فعند علماء الانثروبولوجيا تعنى الثقافة طريقة الحياة الخاصة بأى تجمع انسانى ، فهى تشتمل على انماط السلوك المكتسبة والمعتقدات المتعارف عليها والتى يستخدمها الكل ويتوقع الآخرون منه استخدامها ٠٠ وهى التى تميز المجتمع الانسانى عن التجمعات الحيوانية ٠ فعادات الجماعة وافكارها واتجاهاتها تستمد من التاريخ وتنتقل تراثا اجتماعيا الى الاجيال المتعاقبة ٠ واللغة هى العامل الرئيسى لنقل الثقافة وان كانت بعض أنماط السلوك والاتجاهات تكتسب بوسائل اخرى غير اللغة ٠

وعلى هذا الاساس فالثقافة تشمل أنماط الحديث والحرف اليدوية ، والمباريات ، والطقوس ، والمعارف الاساسية المفروضة فى المجتمع ، والمعتقدات الدينية ٠ ولا بد ان يتوافر لهذا كله قدرا من الثبات والاستمرار٠

الثقافة بمعناها العام :

أما الثقافة بمعناها العام فهى نظرة عامة الى الوجود والحياة والانسان ، وهى كذلك موقف من هؤلاء جميعا ، وقد يتجسد هذا الموقف فى عقيدة أو تعبير فنى أو مذهب فكرى أو مبادىء تشريعية أو فى مسلك اخلاقى عملى ٠

والثقافة بهذا المعنى العام الشامل هى البناء العلوى للمجتمع ، الذى يتألف من الدين والفلسفة والفن والادب والتشريع والقيم العامة السائدة فى المجتمع ٠

وعندما اجتمع مجموعة من الخبراء بمقر المنظمة الدولية للتربية والثقافة والعلوم بمقر اليونسكو فى الفترة من 29 مايو الى 3 يونيه سنة 1969 لوضع التوصيات اللازمة لاجراء دراسة عن أصالة الفكر والآداب والفنون العربية اتفقوا على تعريف الثقافة العربية بأنها « مجموع الحقائق والنشاطات الفكرية والفنية والعلمية للمجموعة المعاصرة من الشعوب المنتمية الى الحضارة العربية ، كما تتمثل هذه الثقافة فى استخدام الوسائل التى تعبر بها هذه المجموعة عن نشاطاتها وتبليغ رسالتها الى أبنائها والى سائر العالم وتلقى رسالة العالم وادائها فى بلادها » ٠

وقد اوضح الاستاذ الدكتور طه حسين معنى الثقافة بان عرف الرجل *المثقف فى مقال له نشره بالعدد السابع مع مجلة المجلة ـ يوليو سنة 1957* ، بأنه « هو الذى ذاق المعرفة واحبها وتأثر بها وتهيأ لها فاصبح انسانا بأوسع معانى هذه الكلمة ، انسانا لا يحس الغربة فى اى وطن من أوطان الناس أو بيئة من بيئاتهم ، ولا يجد القلق حين يسمع الناس يتحدثون فى اى ضرب من ضروب الحديث » ٠

الدور الوظيفى للثقافة :

وعندما وضع علماء الانثروبولوجيا تعريفهم الواسع الشامل لكلمة ثقافة اتجهوا الى ان الثقافة بهذا المفهوم كانت وما زالت تؤدى وظيفة فى حياة

المجتمعات الانسانية ٠٠ ولذلك فان دراستهم لأنماط السلوك فى التجمعات الانسانية والعادات والاتجاهات الفكرية وتطورها جميعا هى من بين المؤثرات التى يعتمدون عليها فى تحديد مسار التطور الاجتماعى والاقتصادى للمجتمع الانسانى بعد ان ثبت لهم ان انماط السلوك والاتجاهات الفكرية والعاطفية المختلفة وما قام حولها من انظمة انما كانت تلعب دورا محددا فى مسار المجتمع وتثبيت أنشطته الاجتماعية والاقتصادية ٠٠ وقد سميت هذه النظرية بالانثروبولوجيا الوظيفية ٠

وهذا هو الشأن أيضا فى النظر الى الثقافة بمعناها المعاصر ٠٠ فقد كاد يستقر الرأى على ان الثقافة بالرغم من انها تعبير عن الاوضاع الاجتماعية والاقتصادية السائدة الا انها ليست تعبيرا أو انعكاسا آليا مباشرا كانعكاس صورة الشىء فى المرآة ، اذ يدخل فى تشكيل الثقافة عامل الارادة الشخصية والخلق ، فالثقافة هى تعبير عن الواقع الا انها ايضا وسيلة فعالة لتغييره ٠

وقد وضح هذا المعنى فى التقرير النهائى الخاص بندوة « السياسة الثقافية » الذى عقدته المنظمة الدولية للتربية والثقافة والعلوم فى موناكو فى الفترة من 18 ــ 22 ديسمبر سنة 1967 وحدد السياسة الثقافية بانها « مجموع النشاط الواعى الذى يهدف الى مواجهة الاحتياجات الثقافية واستغلال المصادر البشرية والطبيعية المتاحة فى المجتمع الى اقصى حد ممكن » ٠ كما اكد التقرير فى اكثر من موضع ضرورة ربط السياسة الثقافية بالتطور الاقتصادى والاجتماعى ٠

ونحن اذا نظرنا الى النشاطات البرنامجية التى يقدمها التلفزيون لوجدنا أنها تعكس طريقة الحياة بعامة فى مجتمعاتنا العربية بما تتضمن من أنماط السلوك والحرف والمباريات ، الى جانب ما تقدمه من ألوان التعبير العقلى والفنى ٠٠ الامر الذى يجعل الثقافة بمفهومها الانثروبولوجى الشامل غير بعيدة عن اطار هذا البحث ٠ ولعل هذا المفهوم ايضا ان يكون هو الدافع الى بعض المقترحات التى سنوردها عند التعرض لدور التلفزيون فى خلق ثقافة عربية وظيفية متوازنة بين الوحدة والتنوع ٠

تكامل العناصر القومية والمحلية فى الثقافة :

ولقد كان موضوع الوحدة والتنوع فى مجال الثقافة ، موضع اهتمام كثير من المفكرين على المستوى العالمى ٠ ولعل من أهم ما ظهر فيها من افكار ، ما

كتبه ت. س. اليوت تحت عنوان « الوحدة والتنوع بالنسبة للاقليم » فى كتابه ملاحظات نحو تعريف الثقافة .

وقد أثبت فى هذا الفصل مجموعة من النقاط الهامة ...

« فلكى تزدهر ثقافة شعب ما ينبغى الا يكون شديد الاتحاد ولا شديد الانقسام . فكلا النقيضين يعوق آطراد النمو فى الثقافة .

والوحدة المقصودة فى هذا المجال يجب ان تكون وحدة لا شعورية الى حد كبير . فمن المهم الا يشعر الانسان بانه مواطن فى أمة معينة فحسب ، بل مواطن فى جزء معين من بلاده وله ولاء محلى . وهذا الولاء ينشأ من الولاء للاسرة .

وان القيمة المطلقة ـ فى مجال الثقافة ـ هى ان كل منطقة ينبغى ان تكون لها ثقافتها المميزة التى ينبغى ايضا ان تنسجم مع ثقافات المناطق المجاورة وتثريها .

وان الثقافة القومية محصلة عدد غير محدود من الثقافات المحلية التى لو حللت هى نفسها لوجد انها مكونة من ثقافات محلية أصغر » .

ولعل تاريخ الحضارة الاسلامية والحضارة العربية ان يعطينا مثالا نموذجيا على استفادة التيار الثقافى العام من روافد الثقافات المحلية المتنوعة والمتعددة التى تغذيه وتلتئم معه فى انسجام يثريهما معا .

ولكن القضية موضوع هذا البحث ، هى الدور الذى يمكن ان يقوم به التلفزيون فى اثراء الثقافة العربية المتوازنة .

مدى التأثير الثقافى للبرامج :

ولقد تعرضنا من قبل لعناصر التأثير المتصلة بالخدمة التلفزيونية بعامة . وعلينا الآن ان نتعرض للتأثير الثقافى لهذه الخدمة .

وهذا الموضوع بذاته يثير عددا من التساؤلات الهامة علينا مواجهتها قبل الدخول فى اعماق الموضوع .

فهل الاثر الثقافى للتلفزيون قاصر على مواده الثقافية ؟ وما هو مدلول هذه

المواد الثقافية ؟ وهل لهذه المواد الثقافية نصوص بالضرورة ؟ وما هى طبيعة هذا الاثر الثقافى للتلفزيون ؟

وللاجابة على هذه التساؤلات نقول ان بعض محطات التلفزيون ــ وليست كلها ولا غالبيتها العظمى ــ تطلق على بعض قطاعات برامجها عبارة « البرامج الثقافية » وتعنى بها مجموعة البرامج التى تتعرض بشكل مباشر للانشطة المتصلة بالادب والنقد الادبى والدراسات الدينية والفنون التشكيلية والمسرح والعلوم والدراسات الانسانية وما الى ذلك . وتقسيم البرامج الى برامج اخبارية وبرامج ثقافية وبرامج ترفيهية أو فنية وبرامج تعليمية وبرامج للاطفال واخرى للمرأة وثالثة للفلاحين الى آخر هذه السلسلة من الوحدات البرنامجية انما هو تقسيم اصطلاحى بحت ومقصود به فى الدرجة الاولى تيسير عمليات الادارة والارتفاع بالمستوى الحرفى للانتاج ليس المقصود به تعريف طبيعة البرامج وتحديد نوعية جمهورها وما تخلفه فيه من آثر .

ولنأخذ دليلا على ذلك اصطلاح « البرامج الثقافية » فى الخدمات التلفزيونية التى تأخذ به . فهى منفصلة تماما عن الدراما والموسيقى الجادة وبرامج الاحداث الجارية والبرامج التعليمية وبرامج تعليم الكبار بأشكالها ونوعياتها المختلفة .

ولا يمكن بداهة ان تكون هذه الخدمات غير معترفة بارتباط الدراما والموسيقى الجادة والتعليم بالتكوين الثقافى للفرد وهى من مكوناته الاساسية .

وهذا الخلط هو الذى ادى بالكثير من الخدمات التلفزيونية الى عدم استخدام عبارة « البرامج الثقافية » اطلاقا واستخدام اصطلاحات اخرى للاشارة الى مجموعة البرامج التى كانت تدخل فى اطارها الاصطلاحى .

والواقع ان كل برامج التفزيون يمكن ان يكون لها أثر فى التكوين الثقافى للفرد والمجموع سواء كانت برامج للاطفال او العائلة او كانت برامج سينمائية مسلسلة اجنبية أو عربية أو كانت اخبارا أو برامج متصلة بالاحداث الجارية أو سواء كانت تمثيليات أو برامج توجيهية تنشر مجرد التسلية ، بل ان مثل هذه البرامج خليقة بأن تترك أثرها الثقافى فى الفرد والمجموع ــ بطريق غير مباشر ــ بأكثر ما تفعله البرامج والدراسات والندوات الجادة المتصلة اتصالا مباشرا بالادب أو الفن أو العلم .

والاثر الثقافى الذى تتركه هذه البرامج قد يكون أثرا مباشرا أو غير مباشر أو بمعنى آخر قد يكون عاجلا ، أو يظهر على المدى الطويل ودون وعى من المستقبل .

وقد يتصل الاثر بمجرد اضافة معلومات ، أو خلق اتجاه جديد ، أو اضعاف اتجاه قديم .. أو المعاونة على خلق وجهة نظر محددة جديدة .. أو متحولة من وجهة نظر أخرى ، وقد يكون فى خلق قيمة جديدة أو تدعيمها أو الاضعاف من قيمة قديمة أو التحول عنها .. وقد يتمثل الاثر فى تعديل سلوك قائم أو العدول عنه الى سلوك جديد .. وهذا كله هو ما يعرف باتجاهات التأثير .

وينبغى الا ننسى فى هذا المجال نظرية التأثير الوظيفى .. أى الذى يأخذ « الظروف الاخرى فى الاعتبار » أو كما يسميها البعض نظرية « التأثير الذى يهتم بالظواهر الاخرى » .

كما ينبغى الا ننسى نظرية « سريان المعلومات على مرحلتين » وهى التى تثبت ان تأثير التلفزيون — أو غيره من وسائل الاتصال الجماهيرى — لا يشمل فقط الذين يتلقون عنه مباشرة .. اذ ان هؤلاء أو بعضهم ممن لهم تأثير على الآخرين .. يتولون نقل ما تلقوه أو تأثروا به من برامج التلفزيون الى الآخرين الذين لم يشاهدوه . ومن خلال رحلة التأثير الثنائية هذه يتم تداخل مؤثرات أخرى قد تقوى أو تضعف أو حتى تعكس الأثر الاول الذى احدثته الرسالة التلفزيونية .

وأخيرا ينبغى ان نشير فى الاجابة على التساؤل الخاص بنصوص البرامج — سواء كانت ثقافية أو غير ثقافية — ان كثيرا من برامج التلفزيون ليس لها نصوص بالمعنى المعروف .. فالبرامج التلفزيونية تنقسم من حيث النص المعد اعدادا كاملا من قبل ، الى قسمين .. برامج ذات نصوص كاملة كالتمثيليات والاخبار . والبرامج المصورة تصويرا سينمائيا ، وبرامج اخرى ذات نصوص غير كاملة أو شبه كاملة (اى مجرد توجيهات عامة مكتوبة أو نقاط ارتكاز) كبرامج الندوات والحوار والمجلات والمنوعات وغيرها .

يضاف الى هذا ان النصوص التلفزيونية هى « نصوص تصوير » بمعنى انها تدخل دائما عنصر الصورة المتخيلة مضافا الى عنصر الكلمات المكتوبة فى النص .. الامر الذى يجعل هذه النصوص عند قراءتها عديمة الجدوى

كنصوص أدبية الا بالنسبة للمخرج التلفزيونى الذى يقرأها وهو يضع تخيله للصورة الى جانب كلمات النص ٠

ولعلنا ان ننتهى من هذا كله الى اننا فى بحثنا عن الاثر الثقافى للتلفزيون يجب الا نقف عند ما يسمى بالبرامج الثقافية ويجب الا نعير كثيرا من الاهتمام لنصوص هذه البرامج ٠٠ واننا نبحث عن الاثر فى كل ما يقدمه التلفزيون من برامج فى شكلها النهائى الذى تظهر به للناس دون نظر الى الجانب الادبى فى النصوص ٠٠ وهو الجانب الخفى من البرامج ٠

كلمة عن الأثر الذاتى للتليفزيون :

على ان المتتبع للبحوث والنظريات المتصلة بوسائل الاتصال الجماهيرى ٠٠ وبوسيلة التلفزيون بالذات يكتشف ان هناك اتجاها جديدا أو نظرية احدثت دويا هائلا فى علوم الاتصال هى « نظرية ماكلوهام فى فهم وسائل الاتصال » وتؤدى نظرية هذا الفيلسوف الكندى المعاصر ان اكتشاف اى تكنولوجيا جديدة وتطبيقها فى مجال الاتصال من شأنه ان يؤدى بذاته الى احداث تغيرات ثقافية وحضارية فى المجتمع الذى تدخل اليه هذه التكنولوجيا الجديدة ٠٠ بصرف النظر عما تحمله هذه الوسيلة من أفكار ٠٠ فهو يقول ان « الوسيلة فى ذاتها هى الرسالة » ٠٠ اما الرسالة التى تنقلها الوسيلة أو المضمون فهو رسالة اخرى تضاف الى الرسالة الاولى التى لها تأثير بذاتها ٠

فالتلفزيون مثلا عندما يدخل الى مجتمع من المجتمعات الانسانية ، فانه بذاته وبصرف النظر عن البرامج التى يقدمها ــ دون التقليل من اهمية هذه البرامج ــ يحدث تأثيرات عميقة فى ثقافة هذا المجتمع ٠

ومن بين هذه التأثيرات مثلا ــ فيما يقرر ماكلوهام ــ تحول المجتمع من ثقافة المشافهة الى ثقافة الرؤية اى اعتماده فيما يتلقاه من خبرات انسانية على حاستى النظر والسمع بدلا من اعتماده فى الدرجة الاولى على حاسة السمع وما يترتب على هذا من آثار ثقافية عميقة ٠

ومن هذه التأثيرات ايضا بداية سيادة الثقافة القومية والثقافة العالمية ـ بالنسبة للفرد ــ على حساب الثقافة المحلية والقبلية ٠

ولا نريد ان نقف طويلا عند هذه النظرية ، رغم انها جديرة بالبحث

والدراسة فموضوع بحثنا هو « البرامج » التى يقدمها التلفزيون ٠٠ وليس « التلفزيون » فى ذاته ٠

الملامح الثقافية للخدمة التلفزيونية العربية :

أ ـ اللهجات والثقافات المحلية :

إننا نجد ان الخدمات التليفزيونية فى المنطقة العربية تتميز بمجموعة من الملامح الاساسية بعضها راجع الى طبيعة الارسال التليفزيونى ذاته وبعضها راجع الى الامكانيات المحدودة لكثير من الخدمات التليفزيونية العربية ، ويرجع البعض الآخر الى المدى المحدود لانتشار اجهزة الاستقبال التليفزيونى بين الجماهير العربية ٠

فالاشارة التى تنبعث من جهاز الارسال التليفزيونى ـ على خلاف الاشارات المنبعثة من اجهزة الراديو ـ لا تتعدى فى الظروف العادية دائرة نصف قطرها تسعون كيلومترا ، فى حين ان اشارة الراديو على الموجتين المتوسطة والقصيرة يمكن ان تصل الى عشرات الآلاف من الكيلومترات ٠٠ ومعنى هذا انه لكى تغطى الخدمة التليفزيونية قطرا عربيا متوسط المساحة فلا بد من اقامة شبكة من محطات الارسال التليفزيونى مختلفة المواصفات فى عدة نقاط وفقا للتوزيع الجغرافى للسكان ووفقا للظروف الطبيعية للمكان ـ الامر الذى يقتضى نفقات باهظة لم تستطعها حتى الآن غالبية الدول العربية فاكتفت باقامة محطات تخدم المدن الكبرى وحدها او شبكات محدودة المدى لتغطية اهم المناطق الآهلة بالسكان من وجهة نظر المخططين للخدمات التليفزيونية ٠

وهذه المحطات أو الشبكات التليفزيونية المحلية تعمل اساسا لخدمة الجمهور المحلى حيث لا توجد وسائل فنية لربطها بعضها بالبعض الآخر على المستوى القومى ٠ والوسائل المعروفة حتى الآن هى ربط الشبكات المحلية معا عن طريق سلسلة مترابطة من محطات التقوية او عن طريق قمر صناعى تشترك فيه الشبكات المحلية عن طريق محطات ارضية خاصة بكل منها ٠٠ ولا ترتبط من الشبكات العربية المحلية معا فى خدمة مشتركة فى فترات معينة الا شبكات المغرب والجزائر وتونس ٠

كل هذا فرض على الخدمات التليفزيونية العربية بشكل عام أن تتركز معظم

اهتمامها على جمهورها المحلى ٠٠ بل وفى بعض الاحيان على جمهور المدينة الكبيرة التى تخدمها ــ والاستثناء الوحيد هو بعض البرامج القليلة التى ترجو بعض المحطات العربية المنتجة لها ان تبيع حق استغلالها الى المحطات الاخرى فى المنطقة العربية فهذه وحدها يراعى فيها الجانب القومى ٠

واول مظاهر هذا الاهتمام المحلى للبرامج التليفزيونية العربية سيطرة اللهجات المحلية عليها وتركيزها على ألوان الثقافة المحلية بفروعها المختلفة وتناول مشكلات وعادات لا تعنى فى الاغلب الاعم الا هذا الجمهور المحلى الذى تتجه اليه ٠

ب ــ التبادل البرنامجى المحدود على المستوى القومى :

ولا شك انه مما يخفف من غلواء هذه الصفة المحلية الغالبة على الخدمات التليفزيونية العربية اضطرارها الى الاعتماد على بعض البرامج التليفزيونية العربية المنتجة فى محطات عربية اخرى لكى تسد حاجة الخدمة التليفزيونية المستمرة الى انتاج جديد ، الامر الذى لا يتيسر دائما بالامكانيات المحلية المحدودة فى اغلب الاحيان ٠

ولكن من المؤسف ان هذا التبادل البرنامجى بين محطات التليفزيون العربية يتم فى نطاق محدود لاكثر من سبب ٠

- فالمستويات الفنية والتقنية غير متكافئة بين هذه المحطات ٠٠
- وتكلفة انتاج البرامج التليفزيونية فى المحطات القادرة على انتاجها تكلفة كبيرة ونطاق توزيعها محدود الامر الذى يجعل مقابل حق استغلالها فى المحطات التليفزيونية الاخرى كبيرا تعجز عنه كثير من هذه المحطات ٠
- عدم وجود نظام فعال لتبادل البرامج التليفزيونية على المستوى القومى تشرف عليه هيئة قومية رغم الجهود التى يبذلها لتحقيق هذا الهدف اتحاد اذاعات الدول العربية ٠

ج ــ الاعتماد على البرامج التليفزيونية الاجنبية :

وامام هذا الوضع غير الملائم على المستوى العربى نجد الموقف يختلف تماما فى تعامل المحطات العربية مع المنظمات والهيئات والشركات الاجنبية ٠٠

فنجد الكثير منها على استعداد لتزويد هذه المحطات بما تحتاج اليه من البرامج التليفزيونية الاجنبية باسعار معقولة أو باسعار زهيدة او بدون مقابل على الاطلاق .. مما يغرى كثيرا من الخدمات التليفزيونية العربية بالاعتماد على هذه الهيئات الاجنبية فى سد حاجتها من البرامج التليفزيونية الاجنبية .. بل وفى التغالى فى الاعتماد على هذه البرامج .

ونعرف ان هذه البرامج الاجنبية تخضع فى كل المحطات العربية لنوع ما من أنواع الرقابة .. ولكنها فى الاغلب الاعم لا تعدو ان تكون رقابة سياسية او رقابة اخلاقية مع أن الاهم هو الرقابة على القيم والاتجاهات الثقافية المباشرة أو غير المباشرة التى تحملها هذه البرامج .

ولا يقول أحد بوجوب انغلاق الثقافة العربية فى وجه الثقافات الاجنبية المختلفة بل ان الثقافة العربية كانت وما زالت وستظل فى اخذ وعطاء مع هذه الثقافات .. بهدف الاثراء المتبادل لكل منها .. ولكن مع ضرورة الحفاظ على مقومات الثقافة العربية وحمايتها من القيم التى تخربها من داخلها ..

تخطيط الخدمات التليفزيونية العربية من اجل ثقافة متوازنة :

اذا كان هذا هو الوضع القائم بالنسبة لعلاقة التليفزيون العربية فما هى الوسائل التى يمكن عن طريقها وضع التليفزيون فى مكانه الصحيح من اجل خدمة ثقافة عربية متوازنة بين المحلية والقومية ..؟

ينبغى اولا وقبل كل شىء اعتبار التليفزيون عنصرا اساسيا فى السياسة الثقافية على المستوى الوطنى ثم على المستوى القومى .

وهذا يقتضى بداهة ان تكون لكل دولة من الدول العربية خطة ثقافية طويلة المدى وخطط اخرى قصيرة المدى ..

ويقتضى بالبداهة ايضا ان توجد خطة ثقافية عامة على المستوى القومى العربى كله .. ووضع السياسات التخطيطية عملية علمية معقدة غاية التعقيد وليست مجرد شعارات او مجموعة من الآمال التى تطرح امام الناس مع كل النيات الطيبة فى أحسن الاحوال .. ثم لا تعرف طريقها الى الحياة .

وعملية التخطيط وان كانت قد نشأت من قبل فى اطار الانشطة الاقتصادية

والعلمية ، الا ان الاخذ بها في مجال الثقافة وغيرها من الانشطة الانسانية اصبح من ضرورات الحياة المعاصرة بل واعتبر اكتشافا رائعا لما حققه من نتائج • ويكفى ان الثقافة بارتباطها بوجدان الفرد وفكره وقيمه وموقفه من الحياة لا يمكن ان يتحقق فيها اى تطوير فعال الا اذا رسمت اهدافه وجندت من اجل تحقيقها الوسائل على المدى الطويل •• ومن الاقوال الشائعة ان عملية بناء مصنع اسهل عشرات المرات من عملية بناء وجدان فرد او جماعة •

وليس هنا مجال التفصيل فى نظرية التخطيط بعامه أو التخطيط الثقافى بخاصة ولكنا نرى من الضرورى ان نعرض بسرعة لتعريف كلمة التخطيط بما يوضح عناصرها حتى تكون مقياسا نعرف به اذا كان ما نقوم به ، وتطلق عليه هذا الوصف هو تخطيط فعلا بالمعنى العلمى أم لا •

- **فالتخطيط عملية** (اي انه يتميز بصفة الاستمرار وتفاعل عناصره مع بعضها البعض) •
- **مؤداها تجنيد الامكانيات المادية والبشرية المتاحة** (وهذا يقتضى حصرها اولا وتحديد مدى كفاءتها) •
- **والتى يمكن ان تتاح** (وهذا يعنى ضرورة العمل مقدما قبل وضع الخطة على ايجاد موارد مادية وبشرية جديدة بتوقيع على اسس مقبولة توافرها) •
- **خلال فترة زمنية معينة** (هذه الفترة قد تكون طويلة تمتد الى عشرين سنة مثلا او قصيرة تمتد الى خمس سنوات أو نحوها) •
- **من اجل تحقيق اهداف محددة** (وهذه الاهداف تحدد فى اطار الاهداف الأشمل على المستوى الاقليمى او القومى) •
- **عن طريق سياسات عامة وتفصيلية** (فالخطط التنفيذية أو السياسات تتم على مستويات الاعم فى المستوى الاعلى والاكثر تفصيلا فى المستويات الادنى) •
- **تختبر مدى فعاليتها على مدار التنفيذ** (بمعنى ان تتلاءم مع عملية التنفيذ متابعة لمدى النجاح او الفشل فى تحقيق النتائج واسباب ذلك مع تعديل السياسات التنفيذية وفقا لهذه الاختبارات) •

ـ **مع الاستخدام الامثل للموارد والطاقات** (اى مراعاة الجانب الاقتصادى فى التنفيذ وزيادة كفاية العمل) .

ومفهوم طبعا ان وضع الخطط الثقافية على المستوى المحلى او القومى يجب ان يكون فى اطار خطة التنمية الاقتصادية والاجتماعية ومتمشيا مع الخطط التعليمية فى مستوياتها المختلفة .. ويأتى تخطيط النشاط التليفزيونى فى اطار الخطة الثقافية الشاملة ..

وينبغى ان ننبه هنا الى ملاحظتين :

الاولى : ان للتليفزيون دورا اعلاميا ملحوظا فى الدول العربية المختلفة .. وعليه واجبات فى اطار الفكر السياسى القائم فى كل بلد عربى ، وهذه مسألة منفصلة عن الدور المؤثر الذى يؤديه فى مجال الحياة الثقافية وهو ما يركز عليه الحديث هنا ، وهناك سلطات فى كل دولة عربية مسؤولة عن الدور الاعلامى للتليفزيون فى اطار فكرها السياسى الامر الذى يخرج عن اطار هذا البحث .

الملاحظة الثانية : ان الدول العربية تختلف فيما بينها فى الشكل التنظيمى الذى يوضع فيه التليفزيون داخل الاطار التنظيمى العام للدولة ـ على انه مهما كان هذا الوضع فهو لا يتعارض مع ضرورة ايجاد صيغة تنفيذية مناسبة فى كل دولة لربط التليفزيون بالخطة الثقافية العامة للدولة فى اطار خطة أعم ، تشمل المنطقة العربية كلها وهو امل ينبغى ان تجند القوى المخلصة فى سبيل الوصول اليه .

فاذا اتفقنا على ضرورة وضع خطة التليفزيون ضمن اطار الخطة الثقافية العامة ـ فان لخطة التليفزيون مجموعة من المقتضيات لا بد من مراعاتها :

ـ الوصول بالخدمة التليفزيونية الى اكبر عدد من المشاهدين .
ـ والاخذ بنظام المشاهدة الجماعية .
ـ ووضع نظام مستمر لبحوث المشاهدين .
ـ وكذلك الخطط البرنامجية المحلية على اساس تحقيق التوازن الثقافى .

ـ ووضع معايير لاستخدام اللغة العربية الصحيحة فى التليفزيون وهذا ما يجب التوسع فيه :

فمع التقدير الكامل لما اجمع عليه الخبراء فى اجتماعهم بمقر اليونسكو (من 29 مايو الى 3 يونيه منذ سنة 1960) لدراسة اصالة الفكر والآداب والفنون العربية خلال المائة سنة الماضية ،من ان « الثقافة العربية سواء القديمة او الحديثة او المعاصرة تتجاوز فى نطاق شمولها البلاد العربية نفسها ولذلك فان اللغة العربية لا يمكن اعتبارها المعيار الوحيد لهذه الثقافة .. » الا اننا نرى ، فى اطار هذا البحث ، ان اللغة العربية تشكل عنصرا اساسيا فى تدعيم التيار القومى للثقافة العربية ...

فبحثنا يدور حول النشاط التليفزيونى ـ وهو نشاط يقوم على الصورة كما يقوم على الكلمة المنطوقة .. اى اللغة .

كما انه يقتصر على الانشطة التليفزيونية فى المنطقة العربية ، وهى منطقة لغتها الاولى هى اللغة العربية (رغم وجود لغات اخرى غير مكتوبة فى الغالب لاقليات محدودة جدا تقيم فى العالم العربى ولكنها تنتمى الى الحضارة العربية) .

ولقد كانت اللغة العربية من العناصر الاساسية ـ ولا نقول الوحيدة ـ فى تكوين واستمرار الثقافة العربية .. وهى لغة حية متطورة لديها القدرة على مزيد من التطور والتكيف وفق مقتضيات العصر .. وليست لغة مندثرة كاللغة العبرية مثلا تبذل الجهود والوسائل المصطنعة لاحيائها لخلق وجود قومى مصطنع ..

وبالنظر الى الصفة المحلية التى تتميز بها الخدمة التليفزيونية على النحو الذى اوضحناه من قبل ، والخوف من تردى هذه الخدمة بكاملها فى مهاوى اللهجات المحلية المتباينة ، لذلك ينبغى العمل بوعى كامل على ضرورة سيطرة اللغة العربية الصحيحة على الخدمات التليفزيونية العربية لضمان احتفاظها بعنصر اساسى من مقوماتها القومية ، دون اهدار لحق اللهجات المحلية فى الظهور بطريقة مهذبة لا تبالغ فى البعد عن صحيح اللغة .

ولسنا نقصد هنا سيطرة الاسلوب الادبى للغة العربية فلقد فرضت الاذاعة الصوتية ثم التليفزيونية (وهو اذاعة مرئية وصوتية) اسلوبا خاصا

فى استخدام اللغة يختلف عن الاسلوب الادبى ، واصبح يعرف بالاسلوب الاذاعى ، اهم ما يميزه البساطة واختيار الكلمات العربية المألوفة ، واستخدام الجمل القصيرة ، وتكوينها بحيث تسهل على النطق والسمع معا .

وضع الخدمات التليفزيونية العربية فى خدمة التعليم :

والتعليم الذى نقصده هنا هو التعليم بشقيه ، المنهجى المدرسى ، وتعليم الكبار على النحو الذى اوضحناه فى فترة سابقة من هذا البحث ، اخذا فى الاعتبار ان التعليم ركيزة اساسية من ركائز الثقافة ، وان التليفزيون قادر بخصائصه الذاتية على معاونة المعلمين والدارسين على رفع مستوى الخدمة التعليمية على مستوى الوطن العربى كله فى سبيل توحيد السمات الاساسية لمناهج التعليم فى مراحله المختلفة وطرق التدريس وصولا الى قومية التعليم فى المنطقة العربية .

ومسؤولية تنفيذ هذه السياسة تقع على عاتق المسؤولين عن التعليم المدرسى وتعليم الكبار فى البلاد العربية ، على نفس مستوى مسؤولية المخططين للخدمات التليفزيونية العربية ، وعليهما معا تقع مسؤولية ايجاد الصيغة التنظيمية والاقتصادية والفنية المناسبة للوصول الى هذا الهدف .. فليست هناك صيغة عامة يمكن تطبيقها فى كل الاحوال . وتجارب العالم فى هذا المجال متعددة متباينة .

زيادة حجم التبادل التليفزيونى بين التليفزيونات العربية :

ولا شك ان التبادل البرنامجى الذى نعنى به اذاعة برامج تليفزيونية لدولة عربية فى تليفزيونات دولة او دول عربية اخرى ، هو من اكثر وسائل تدعيم المعالم القومية للثقافة العربية ، ويزيد الدعم بمقدار زيادة عدد البرامج ومساحة الارض التى يشملها التبادل .

ويتم التبادل الآن بين تليفزيونات الدول العربية فى نطاق محدود جدا خصوصا اذا قيس بنسبة البرامج الاجنبية التى تذيعها كثيرا من التليفزيونات العربية .

وتتم هذه العملية اما بتبادل التسجيلات (اى شراء حق استغلالها) بين

محطتين او اكثر . أو عن طريق ربط شبكة تليفزيونية وطنية بأخرى مجاورة لها فتستطيع كل منهما ان تأخذ من الاخرى وتعطى .

وهذا الشكل الثانى لم يتيسر فى المنطقة العربية كلها الا فى فترة متأخرة جدا وبين محطات تونس والجزائر والمغرب والتى ارتبطت بشبكة ارضية عرفت باسم « مغرب فيزيون » .

ولا شك ان الجهود ينبغى ان تبذل من اجل مزيد من مثل هذا الربط بين الدول العربية المتجاورة خصوصا وهناك مشروعات مدروسة بالفعل فى هذا المجال .

وضع خطة طويلة المدى لربط الشبكات الوطنية عن طريق الفضاء :

على ان الطريقة المثلى لربط شبكات التليفزيون العربية الوطنية فى شبكة واسعة على المستوى القومى كله ، هى ربط تليفزيونات المنطقة العربية كلها عن طريق الفضاء عبر قمر صناعى يطلق خصيصا لخدمة المنطقة العربية او باستخدام احد الاقمار الصناعية العالمية التى يمكن ان تقوم ايضا بهذا العمل.

وتتلخص الفكرة ــ دون الدخول فى تفاصيل فنية معقدة ــ فى اقامة محطة استقبال وارسال للاشارات التليفزيونية على قمر صناعى يدور بسرعة موازية لسرعة الارض يستقبل الاشارات التليفزيونية من محطات ارضية خاصة تقام فى البلاد العربية التى ترغب فى ارسال برامجها وتعكس الاشارات لترسل الى المحطات الارضية للدول العربية الراغبة فى استقبال الاشارة .. وبذلك تستطيع اى محطة عربية ان ترسل او تستقبل ما تشاء من برامج الدول العربية الاخرى المشتركة فى هذا النظام وتذيعه بين برامجها .

وبذلك تستطيع كل الدول العربية او بعضها ان تشاهد برنامجا تذيعه احداها فى نفس الوقت وبنفس مستوى الجودة .. فتخلق وحدة ثقافية عقلية ووجدانية لا تستطيعها اية وسيلة اخرى من وسائل الاتصال .

ولم يعد هذا حلما بعد التقدم الضخم الذى حققته وما زالت تحققه تكنولوجيا القرن العشرين .. وهو الوسيلة التى تربط الآن بين اوروبا الغربية وامريكا والتى تربط جمهوريات الاتحاد السوفياتى .

الاغنية العربية بين القومية والمحلية

بقلم : كمال النجمي

الأغنية هي الأصل في فن الموسيقى العربية ، لأن شعبنا العربي في جميع اقطاره يميل منذ الزمان الأول الى الغناء اكثر من ميله الى الموسيقى الخالصة التي تعزفها الآلات غير مصحوبة بالغناء ٠٠ وليس هذا عيبا ولا قصورا في طبيعة الشعب العربي ووجدانه ، فلكل شعب طبيعة ووجدان صنعتهما عوامل تاريخية عميقة ينفرد بها ، ولا احد يستطيع أن يفرض عليه طبيعة ووجدانا من خارج ذاته ، ولا يمكن الغاء الذوق الفني لشعب من الشعوب فجأة واقناعه بان يتكلف ذوقا آخر يستعيره على علاته ، من هنا أو هناك ٠

ليس في مقصودنا أن الشعب العربي ينفر من عزف الآلات الموسيقية ، فان هذا أبعد شيء عن مقصودنا ، وان لنا نحن العرب لتاريخا طويلا في تذوق عزف الآلات الموسيقية العربية كالعود والناي والقانون والبزق والآلات الاخرى التي استعربت ونطقت بالنغمات العربية كالكمان٠ ولم تنفصل الاغنية العربية الحضارية قط عن مصاحبة الآلات الموسيقية ٠٠ ونشأت حول الاغنية هوامش موسيقية خالصة ، بعضها عزف منفرد ، وبعضها الآخر عزف جماعي اتخذ أسماء فنية مختلفة ، منها ما نعرفه الآن بالبشارف والسماعيات والتحميلات واللونجات وغيرها ٠٠٠

هذا هو واقع الاغنية العربية ـ حتى اليوم ـ قوميا ومحليا ٠ فهي أصل السماع عند الغالبية الكبرى من المستمعين العرب ٠٠ يتصل بها العزف منفردا أو جماعيا ، ولا ينفصل عنها الا في مقطوعات تكاد تكون بجملها الموسيقية وايقاعاتها لونا من الغناء الصامت ـ ان صح هذا التعبير ـ ولا تخرج المقطوعات في تكوينها الاساسي عن « اللازمات » الموسيقية التي تصاحب الاغاني ، الا في بعض المؤلفات ذات القوالب الفنية المتعارف عليها سماعيا وهي قوالب بسيطة خالية من التراكيب الموسيقية ٠٠

وهذا الواقع في الاغنية العربية ـ وخاصة الاغنية القومية ـ يحاول بعض المتعجلين تغييره فورا ، بل ينادي بعضهم بالغائه ، لانهم يرون أن سيطرة

الاغنية على المستمع العربى تحول دون اهتمامه بالتأليف الموسيقى البحث المستند الى أسس فنية أكثر تركيبا ، على غرار ما نسمعه فى الموسيقى الاوروبية

ولكن منصفى الاغنية العربية يرون أنها ليست هى الحائل دون انتشار التأليف الموسيقى البحث بتركيباته الفنية ، وانما الحائل هو التقليد الحرفى للموسيقى الاوروبية، ثم محاولة فرض هذا التقليد على ذوق المستمع العربى ٠

ومشكلة مقلدى الموسيقى الاوربية فى الوطن العربى كله هى عجزهم عن التأليف بغير الاساليب والاشكال والمفاهيم الاوروبية فى الموسيقى ، لانهم تعلموا هذه الموسيقى مدرسيا وفاتهم ان يتعلموا الموسيقى العربية ، بل فاتهم أن يتذوقوها بلا تعال عليها ولا زراية بها ٠٠

ولو اتيح لهم بناء موسيقى عربية الملامح بقدر الامكان ، ولا نقول « عربية الوجه واليد واللسان » ٠٠ لكان خيرا لهم وللمستمع العربى الذى ليس فى الامكان أن يفرض عليه الموسيقيون المقلدون موسيقاهم بحذافيرها ، لان له الحق فى رفضها كما أن لهم الحق فى تأليفها ٠٠ وقديما قيل : « الذوق شيء ليس فى الكتب » ٠٠ ونجتزيء هنا من معانى الذوق المتعددة بالذوق الفنى ، وبخاصة الذوق الموسيقى ، وعلى الاخص ذوق المستمع العربى الذى يحاولون الغاءه بعد بضعة عشر قرنا من الزمان اكسبته ثباتا هائلا ، وان كان فى جوهره من أكثر أذواق الشعوب مرونة وتقبلا للجديد والمستحسن من كل ما يرد عليه من انحاء العالم بلا استثناء ٠٠

صحيح أن الموسيقى لغة عالمية ٠ ولكن اللغة الواحدة ذات الاصل الواحد والقواعد الراسخة ، ينطقها أهلها انفسهم بلهجات متعددة ، كتعدد أقطارهم وبيئاتهم وظروفهم ٠٠ فكيف يصح فى الاذهان أن يقال ان لغة الموسيقى ، يتحتم على الناس جميعا فى كل اصقاع الارض أن يتكلموها بلهجة واحدة ، وحرام على قومية هنا أو قومية هناك أن تكون لها فى الموسيقى لهجة مستقلة وطريق خاص ؟!٠٠

أليس الاصح أن يقال ان الموسيقى ــ على طابعها العالمى ــ لا تضيق بتعدد القوميات فى داخلها ، وانها وان كانت لغة واحدة ، فانها ليست باللغة المصطنعة أو المفتعلة كلغة الاسبرانتو ، لا روح تنبض فيها ، ولا جنسية تنتمى اليها ؟ ٠٠

ان الغناء والموسيقى يغرقهما التجريد الميتافيزيقى ، ويزهقهما البطلان والاخفاق اذا تجردوا من الطابع القومى والمحلى ، وخلت تعبيراتهما ونغماتهما من الملامح التى يرى فيها كل شعب وجهه ، كما يرى سماء بلاده وماءها وخضرة أرضها وجمال طبيعتها ٠٠

ومن المفارقات أن الذين هاجموا الاغنية العربية فى الزمن الاخير بوصفها عقبة كؤودا فى طريق التأليف الموسيقى البحت وازدهاره، أسهموا ـ على عكس ما أرادوا ـ فى توسيع نطاق الاستماع والاستمتاع بالاغنية الفردية العربية على المستويين القومى والمحلى ، لان مؤلفاتهم الموسيقية المترفعة عن ملاقاة ذوق المستمع العربى ، تعمدت أن تترفع عن ملاقاته وآثرت أن تتحدى هذا المستمع المتواضع المتطلع دائما الى الجديد ، المستعد فى كل وقت للتذوق والتفهم والتصفيق لما يستحسنه ويستطيبه ٠

ومع ذلك فان الاتجاه السائد الآن فى غالبية الاوساط الموسيقية المصرية والعربية المتصلة بالمستمعين اتصالا مباشرا وثيقا ، هو الاعتراف بضرورة تطوير مفهومنا للغناء والموسيقى بوجه عام ، وما يترتب على تطويرهما شكلا ومضمونا من خطوات فنية بصيرة لا تتخبط ولا ترتطم بالتقليد الحرفى ، فالشعب العربى فى يقظته الحديثة لم يعد يغض الطرف عما فى التأليف الموسيقى الخالص كالسيمفونيات مثلا من آفاق رحبة ، بشرط أن تكون المؤلفات الموسيقية متفقة والذوق العربى ، غير متعالية عليه ، ولا متأففة من عدم استجابته لما لا يرضى عنه ٠

ومن المستطاع فى هذا المجال تأليف موسيقى عربية الذوق والوجدان قائمة على أسس الموسيقى الاوروبية أو « العالمية » ـ على حسب التعبير المتداول ـ ومن الواجب تأليف موسيقى عربية قائمة على السلالم الموسيقية العربية ، مستغنية بتكتيك الموسيقى الاوروبية فى الحدود المناسبة التى لا تؤثر فى جوهر الموسيقى العربية والغناء العربى ، فان سلم الموسيقى العربية المنقسم الى اربعة وعشرين قسما قد تعددت طرق استخدامه من عصر الى عصر ولكنه لبث دائما محتفظا بقياس تردد الاصوات الموسيقية العربية التى يتذوقها العرب على المستوى القومى أو المستوى المحلى ٠٠

ولو صدقت النيات والجهود فى هذا الاتجاه لتحولت الموسيقى العربية ـ بفرعيها الغنائى والآلى البحت ـ الى موسيقى عالمية ذات كيان خاص ، بجانب الموسيقى الاوروبية التى أصبحت عالمية بفضل سعة جمهورها الذى استغرقته

اساليبها قرونا متوالية ، وبفضل غلبة أصحاب هذه الموسيقى على الشعوب الاخرى ومن بينها الشعوب العربية فى الماضى « فكان من الاسباب التى لا يمكن انكارها ـ حيث التحدث عن غلبة الموسيقى الاوروبية ـ ما ذكره ابن خلدون من قوله الشهير عن تقليد المغلوبين للغالب ..

ومن حسن الطالع أن اشهر وابرع العاملين فى الغناء العربى والموسيقى العربية الآن كعبد الوهاب والسنباطى والرحبانية ، فضلا عن أم كلثوم ، لا تغيب عنهم هذه الحقائق وقد ساير انتاجهم الفنى تمسك الشعب العربى فى غالبيته بالغناء العربى والموسيقى العربية وما يمتازان به من خصائص فنية رئيسية مثل السلم الموسيقى وتركيب المقامات وكسور الاصوات التى اشتهرت بارباع الاصوات ـ وحقيقة ربع الصوت هنا هى ثلاثة ارباع الصوت وما الى ذلك من خصائص تتشكل على اساسها الاغنية العربية القومية والمحلية ويقوم كيان متطور خاص لهما ، يطرق باب « العالمية » ويدخله حين تصبح وراءه أمة متحدة متطورة قوية ذات صوت مسموع فى العالم ..

نشأة الاغنية العربية :

نشأت الاغنية العربية نشأة خاصة ، فهى لم تنشأ تراتيل جماعية فى المعابد كالأغنية الاوروبية مثلا..وما زال مؤرخو الأغنية العربية يبحثون عن تاريخ ميلادها . وبعضهم يرد ميلادها الى ثلاثة آلاف سنة مضت ، عندما كانت القبائل العربية تتبلور فى الجزيرة العربية وكانت اللغة العربية أيضا تتبلور وتتجه نحو شكلها الذى اتخذته فى نضجها كما يفرضه علينا الشعر الجاهلى الذى وصل الينا جانب منه وضاع جانب ..

وارتبطت أصول الغناء العربى منذ نشأته بالشعر العربى ، بل بالكلمة العربية المفردة فان تفصيلات الشعر العربى هى ايقاعات ميلودية قصيرة قائمة على سلم الغناء العربى الذى ينقسم كما اسلفنا ـ دون سائر السلالم الموسيقية فى العالم ـ الى أربعة وعشرين قسما .. وليس ممكنا ـ على سبيل المثال ـ توزين تفعيلات الشعر العربى ـ فضلا عن بحوره الكاملة ـ على ايقاعات الموسيقى الهندية التى ينقسم سلمها الى اثنين وعشرين قسما .دعك بطبيعة الحال من الايقاعات الانسيابية فى الموسيقى الاوروبية الكلاسيكية ، فليس ممكنا توزين الشعر العربى عليها .. ولو تمردت تفعيلات الشعر العربى على ايقاع الغناء العربى ـ بالشروط التى ذكرناها ـ لخرجت من الاوزان العروضية العربية القائمة على اساس الصوت العربى واجزائه الدقيقة ..

كذلك الكلمة العربية المفردة ، لا تخرج عن هـذه القاعدة ، لان اشتقـاق المفردات العربية أساسه التوزين الصوتى فى سلم الموسيقى العربية • وبهذه الميزة أو هذه الخاصية تنفرد اللغة العربية عن اللغات الاوروبية القائمة على النحت ، ويختلف الغناء العربى عن الغناء الاوروبى •• وقد التفت الخليل بن أحمد الى هذه الناحية ـ قبل ألف عام ـ فى كتابيه « كتاب النغم » و « كتاب الايقاع » ••

هذا الامتزاج الدقيق بين الغناء والشعر واللغة عند الامة العربية جعـل للغناء العربى منذ بداية أمره طابعا قوميا لا يخص قبيلة فى الجاهلية ، ولا يخص قطرا بعد الاسلام ، بل يعم العرب جميعا ، ويعم العجم المستعربين أيضا واحتوت فطرة الانسان العربى على الغناء والشعر واللغة كلا لا يتجزأ ، حتى عند الاميين وغير العارفين بالشعر واللغة الفصيحة •

وفى عصور التدهور القومى والاجتماعى اغتربت الامة العربية فى أوطانها ـ كما اعتدنا أن نقول ـ ولكنها احتفظت فى اعماقها بهذه الفطرة الراسخة العجيبة التى لم يكد فجر النهضة العربية يبزغ ، حتى انطلقت من جديد تعمل عملها ، وتعلن عن وجودها واستمرارها ••

ولم يكن مدهشا أن يحمل لواء النهضة فى الغناء العربى والشعر العربى مجموعة واحدة متجانسة فى مصر والشام وبقية البلاد العربية ••

وقامت نهضة الغناء العربى فى القرن التاسع عشر على أسس قومية ، فان كتاب « سفينة شهاب » الذى ألفه الشاعر الموسيقى الشيخ محمد شهاب قائم كله على الموشحات الاندلسية القديمة ، أى على تراث قومى كانت له بطبيعـة الحال محليته فى زمنه القديم ••

وحتى الكوارث الماحقة التى نزلت بالامة العربية كهجمة هولاكو وتدميره بغداد ثم غزوة تيمورلنك وتخريبه دمشق وغيرها ، ثم سقوط غرناطة فى أيدى القشتاليين وانطواء صفحة العرب فى الاندلس •• كل هذه الكوارث التـى مزقت روح الامة العربية لم تستطع أن تغير اتجاه فطرتها القومية فى فـن الغنـاء ••

وبعد حبوط غزوة بونابرت لمصر ، أسهم ملحنو النهضة العربية الاوائل فى تخليص الغناء العربى من العجمة العثمانية والفارسية والغجرية ، واعادته الى

اسلوبه القومي مضافا اليه ما أتاحه زمانهم من اضافات وتجديدات استخرجت من مقامات الغناء العربى الحانا لم تكن تخطر على بال الاولين الذين نشأ الغناء على ايديهم فى بداية الدولة العربية الكبرى نشأة قومية ، كطويس وابن مسجح وابن سريج والغريض وابن محرز .. ثم عباقرة العهد العباسى كالموصليين ابراهيم وابنه اسحق ، وابراهيم ابن المهدى ومخارق وغيرهم كثيرون .

عود على بدء :

ويطول الحديث فى هذا الاتجاه ، ولكن الثابت أنه ينتهى بنا فى كل حال الى التدهور القومي والاجتماعى الذى أثر فى الغناء والشعر وكل فن وعلم بعد تلك النهضة التى قل أن شهد لها التاريخ مثيلا ..

وقد نوهنا بما صنعه رواد النهضة الحديثة منذ القرن التاسع عشر حتى الآن فى الغناء والشعر .. ولعلنا لا نغالى اذا قلنا انه بتحرير هذين الفنين العربيين من العجمة والغناء اكتملت لهما ثروة غنية مزدوجة ردت اليهما الملامح العربية .. واكتملت لفن الغناء العربى فى ايامنا اسباب التقدم والتطور على الصعيد القومى لأن الأسس التى صحت عند الملحنين والمطربين لاخلاف فيها الا على التفاصيل .. فلا فرق فى استعمال مقام الحجاز كاركرد مثلا بين ملحن مصرى وملحن مغربى أو ملحن عراقى الا فى طريقة التعامل مع هذا المقام ، على حسب موهبة الملحن وقوة نفاذه الى اسرار الجمال فى هذا المقام .. وقس عليه المقامات الأخرى ، والايقاعات .. مع الاعتراف بأنه ـ حتى الآن ـ لا توجد مناهج ثابتة للتعليم والتمرين فى الغناء والموسيقى عند جميع البلدان العربية ..

ان النهضة الحديثة فى الغناء العربى كانت بمثابة حركة احياء ، ولكن ـ برغم كل ما حققته حركة الاحياء هذه من نجاح ـ بقيت مشكلات تواجه الغناء العربى والموسيقى العربية فى جميع البلاد العربية .. مثل التوزيع الأوركسترالى فى الموسيقى العربية وعلاقته بالآلات الموسيقية العربية التى لا تستعمل فى الاوركسترا الاوربى .. وتطبيق قواعد الهارمونى والكونتربونيت فى المؤلفات الموسيقية والغنائية العربية .. ثم المسرح الغنائى الذى انكمش أمام الاغنية الفردية ، وعجز عن أن يحقق مثلها امتدادا شاملا فى الوطن العربى كله ، فأصبحت الأغنية الفردية قومية بينما بقى المسرح الغنائى محليا .. ويمكن أن يقال انه ما زال امتدادا غير ناضج للمسرح الغنائى الاوربى الا فى عدد من الاعمال التى قدمها الرحبانية وفيروز فى لبنان وقدمها من قبل سيد درويش والخلعي وزكريا احمد فى مصر .

وهناك مشكلة التدوين الموسيقى المستعار من الطريقة الأوربية ·· هل يمكن أن يقال انه يلبى جميع حاجات الموسيقى والغناء العربى بلا استثناء ؟

وهناك المقامات العربية الكثيرة · وقد اقترح بعض الموسيقيين الجادين فى خدمة الموسيقى العربية ضغط المقامات الكثيرة الى احد عشر مقاما فقط ·· ثم اقترح آخرون ضغطها الى سبعة مقامات أساسية على أن تبقى مشتقاتها لمن يريد أن يتبحر ويتوسع كيفما شاء ·

هذه المشكلات تواجه الأغنية العربية قوميا ، مما دعا الى عقد مؤتمرات للموسيقى العربية فى السنوات الأخيرة بعد أن انقطع عقدها زمنا طويلا منذ أول مؤتمر للموسيقى عقد سنة 1932 ، كما أنشىء فى ظلال جامعة الدول العربية « مجمع الموسيقى العربى » الذى عقد حتى الآن مؤتمرين ، وكان من بحوثه فى مؤتمره الثانى بحث موجز عن « الاغنية العربية » جاء فيه انه « من الشواهد الواضحة على تغلغل الغناء فى طبيعة الشعب العربى طغيان العنصر الغنائى فى الموسيقى الشعبية بالمقارنة الى موسيقى الالآت البحتة · وهذا كله يفرض على الباحثين فى هذا المجال أن يتعمقوا فى بحث هذه الحقيقة ذات المغزى البعيد ، حقيقة سيطرة الجانب الغنائى فى الموسيقى العربية بجانبيها الشعبى والفنى » ·

ان الاغنية بمعناها الحديث هى المتداولة الآن فى الوطن العربى ·· وقد سبقت مصر غيرها من الشقيقات العربية بمائة سنة فى هذا المجال ــ على حد تعبير للمطرب اللبنانى وديع الصافى ــ وهو تعبير صحيح اذا ماقسناه علميا ، لأن تلاميذ الشيخ محمد شهاب يعملون فى هذا المجال منذ مائة سنة على الأقل ··

وهذا ما جعل الاغنية الحديثة ذات الشكل الفنى أغنية قومية ، ولما كانت مصر هى التى سبقت تاريخيا فى هذا المجال فقد أصبحت الاغنية المصرية معروفة ومحبوبة ومتداولة على المستوى القومى ، أى فى جميع أنحاء الوطن العربى ·· وأثرت الأغنية المصرية فى أغانى البلاد الشقيقة ، فنهضت الاغنية اللبنانية الفردية وبدأت تتخطى حدود لبنان الى المجال القومى الواسع ، وكذلك الاغنية السورية ··

ويستمر تأثير الاغنية المصرية فى البلاد العربية التى سارت حديثا فى طريق التطور والنهضة ، فنجد الاغنية الكويتية الحديثة تنسج على منوال الاغنية المصرية ، وكذلك الأغانى فى بقية البلاد العربية ، مما يدل على أن جميع البلاد العربية تحاول أن تسمع صوتها الغنائى لشقيقاتها من المحيط الى الخليج ·

الا أن التراث القديم كالموشحات مثلا ، يتقاسمه عدد من البلدان العربية ، ففى تونس مثلا تنهض الموشحات على مستوى يتيح لها القبول والاعجاب من جميع البلاد العربية وقد اعلنت فى تونس أخيرا نتيجة مباراة فى تلحين تواشيح جديدة ، فاز بجائزتها الاولى ملحن لبنانى واشترك فيها ملحنون من الوطن العربى كله ، بينهم ملحنون مصريون ..

ويتجه الملحنون والمطربون فى جميع البلاد العربية الآن الى توحيد اتجاههم فى التلحين والغناء على نحو ما يصنعه مشاهير الملحنين المصريين الذين كانوا وما زالوا ـ للأسباب التاريخية التى اشرنا اليها ـ هم القدوة لسائر أهل هذه الصناعة فى البلاد العربية ..

ومعنى ذلك أن الاغنية الفردية تتجه الى طابع قومى مشترك فى طريقة الغناء والتلحين ، وحتى فى الكلمات التى تلحن وتغنى .. وهذا من اسباب ما تتمتع به الاغنية الفردية الآن من كثرة جمهورها فى البلاد العربية ، وبخاصة اذا أديت بأصوات محبوبة كصوت أم كلثوم مثلا ... وقد طافت أم كلثوم أخيرا بالمغرب وتونس ولبنان والكويت والسودان ، فكانت أغانيها تقابل فى كل مكان بتذوق وفهم ، لان أغنية أم كلثوم هى النموذجية الآن عند المجتمع العربى ولهذا اتخذ الالتفاف حول فن أم كلثوم شكلا قوميا ، تتمثل فيه اذا أنعمنا النظر وحدة الذوق الغنائى لدى شعوب الامة العربية ..

وتتخذ التواشيح والادوار والقصائد القديمة التى تؤديها فرقة الموسيقى العربية فى مصر ، طريقها الى المستمع العربى ، لانها تتيح له الاستماع الى شكل قومى للغناء تتفق عليه جميع الاذواق العربية ، وتوجد فى البلاد العربية الاخرى فرق من هذا القبيل تؤدى الى الهدف نفسه ..

ولا جدال فى أن وسائل الاعلام الحديثة كالاذاعة والتليفزيون تحمل على جناحيها كل هذه الاصوات التى تعمل لتوحيد الذوق الغنائى فى البلاد العربية ، وتجميعه حول شكل قومى للغناء ، هو الشكل الذى بدأ فى مصر وما زال اكثره ينبع من مصر .. ويتوقف مستقبل الغناء القومى على مدى التفاعل بين الانتاج الغنائى فى البلدان العربية وتفاعل هذا الانتاج وتبادله .

ولكن هناك بلادا عربية استقلت حديثا ، نخص منها بالذكر الجزائر ، ما زالت الاغنية العربية « القومية » فيها أقل انتشارا منها فى البلاد العربية الاخرى ،لان للجزائر فى هذا المجال وضعا خاصا ، فاللغة العربية ذاتها ما زالت هناك تكافح للعودة الى مكانها الطبيعى الذى عمل المستعمرون على طردها منه طوال مائة وثلاثين عاما .. والعمل من أجل اللغة العربية والغناء العربى فى وقت معا ، هو بلا جدال عمل شاق فكلاهما مرتبط بالآخر ، وكلاهما

يصطدم بالتفرنس اللغوى والأدبى والفنى الطويل الذى فرضه الاستعمار على الجزائر ٠٠ ومع ذلك استطاعت الجزائر تكوين فرق للغناء العربى ، بعد انبعاث العروبة هناك ٠٠ وارتبط تعريب اللسان فى البلد الشقيق بتعريب الحناجر فلا يمكن أن يكون لبلد لسان عربى وغناء غير عربى ٠٠

وفى السودان يوجد نوعان من الغناء ٠٠ أحدهما الغناء الذى يتخذ من أسلوب الغناء المصرى منوالا ينسج عليه ، والثانى هو الغناء المحلى ٠٠ وبين هذين اللونين من الغناء فروق فنية معروفة ، فالغناء السودانى المحلى قائم على السلم الخماسى ، وهو غير السلم العربى ، ولهذا يقوم هناك ازدواج غنائى بين الاغنية السودانية الحديثة وهى قومية فى اتجاهها الفنى ، أى أنها تسير على درب الاغنية العربية ٠٠ وبين الاغنية المحلية ذات الطابع المحلى المحض ٠

وبعض الموسيقيين السودانيين يرون أن الاغنية السودانية المحلية ذات السلم الخماسى يمكن الاستغناء عنها ، ولكن هذا الرأى لا يمكنه أن يثبت وجوده ويحقق غرضه بجرة قلم ، لان الاغنية المحلية فى كل مكان من العالم تقوم الى جانب الغناء الفنى ، أو « الغناء المتقن » على حد التعبير الذى نراه فى كتاب الاغانى ، وليس السودان هو البلد العربى الوحيد الذى توجد فيه الى جانب السلالم الموسيقية العربية ، سلالم افريقية أو آسيوية ٠٠ ففى بعض ما يغنيه مطربو سواحل الجزيرة العربية أثر هذه السلالم غير العربية ، نظرا للاختلاط الذى استمر طويلا بين سكان هذه الجهات وبين النازحين اليهم من الاقطار الافريقية والآسيوية على مر الاجيال ٠

وفى كل بلد عربى، يوجد غناء شعبى بسيط، أو غناء محلى الى جانب الغناء الفنى أو الغناء المتقن ، ومعظم هذا الغناء من الفلكلور القديم وقد انبعثت فى السنوات الاخيرة حركة لتذكير المستمعين بهذا الفلكلور ، واتخذت هذه الحركة طرقا متنوعة ، بعضها يعود بالضرر على الفلكلور لانه يطمس معالمه ، أو يبتره ٠٠

الا أن الفلكلور والغناء الشعبى بصفة عامة ، لا يبتعد فى مصر والبلاد العربية التى لم تعلق بغنائها خيوط السلم الخماسى والموسيقى الاسيوية ٠٠ لا يبتعد عن أصول الغناء العربى ، فالاغنية المحلية المصرية أو اللبنانية أو العراقية أو السورية وغيرها ، تقوم فى صميمها على أصول الغناء العربى ، وان كانت عليها مسحة من السذاجة ، مما يدل على أن الفلكلور الغنائى فى هذه البلاد العربية هو فى صميمه تفرعات من الغناء العربى المتقن انبثقت منه على مر العصور ولم تخرج عن أصوله الفنية ٠٠

بقى أن نقول انه بالرغم من انتشار الاغنية الفردية الآن واتخاذها الطابع القومي أو الطابع المحلى ، فان مستقبل الغناء العربى ـ على الصعيدين القومى والمحلى ـ لا يتعلق بالاغنية الفردية وحدها ، على اهميتها عندنا الآن وفى المستقبل أيضا ـ ويستطيع المسرح الغنائى أن يلعب فى هذا المجال دورا بالغ الاهمية ٠٠ ولن يضير نهوض المسرح الغنائى مستقبل الاغنية العربية بفرعيها القومى والمحلى ٠٠ ولن يكف المستمع العربى عن الاستماع الى الاغنية الفردية ابدا ، لان الاغنية الفردية موجودة فى العالم كله ، بانواع متعددة قومية ومحلية لا حصر لها ٠

كذلك ينبغى ألا نقول ان المجتمع العربى يميل الى الغناء اكثر من ميله الى عزف الالآت غير مصحوبة بالغناء ٠٠ ثم نسكت عن هذا القول ٠٠ فان من تمام نجاح الغناء العربى أن يقوم الى جانبه فن الموسيقى العربية على مستوى رفيع ٠

شيء واحد يجب أن نحرص عليه ، هو ألا نقول ان فننا الغنائى والموسيقى متخلف وأننا نستطيع أن نستبدل به فنا ننقله بلا تصرف وبلا تبصر من « نوتات » الموسيقى الاجنبية ومن قوالب الموسيقى الاجنبية ٠٠ فليس التقليد ـ طبق الاصل ـ هو السبيل الصحيح الى أغنية عربية قومية أو محلية ، ولا الى مسرح غنائى عربى قومى أو محلى ٠٠ ولا الى موسيقى عربية بحتة ذات تركيبات رفيعة المستوى كالتركيبات التى نراها فى شوامخ الموسيقى الاوربية ٠٠ لان الغناء العربى بألوانه المختلفة لم تنقض مرحلته التاريخية ، ولم يستنفد اغراضه ، ولم يتحول الى تمثال عتيق يوضع فى المتاحف ٠٠ ولان الشرط الاول لتطوير غنائنا وموسيقانا هو أن نتجنب النقل الحرفى من « نوتات » الموسيقى « الجاهزة » ٠٠ والا يتعالى الموسيقيون ـ أو بعضهم ـ على ذوق شعبنا وعبقريته الخاصة فى فن الغناء والموسيقى ٠٠

وفى مثل هذا الجو الفنى تستطيع جميع الوان الغناء العربى أن تلعب دورها فى خدمة المستمع العربى ، وان تستمر الاغنية فى أداء دورها الدائم بين القومية والمحلية ٠

ك ٠ ن ٠

أضواء الفكر

◆ **السيد الرئيس يدعو الى مزيد التعاون الثقافي العربي :**

في الخطاب الذى ألقاه السيد الرئيس أثناء مأدبة العشاء التى أقامها على شرف الرئيس المصرى أنور السادات يوم 6 ماى فقرة هامة حول التعاون الثقافى العربى رأينا من المفيد أن ننقلها الى قرائنا الكرام لما فيها من العبرة والفائدة ونرجو ان يتعاون المسؤولون عن حظوظ الثقافة فى كافة الاقطار العربية لتجسيم هذه الدعوة النبيلة :

« **ونحن فى هذا الصدد نعلق آمالا كبيرة على منظمة الثقافة التى انبثقت اخيرا عن الجامعة العربية • ونرجو ان تتوصل الى اقامة اللحمة اللازمة بين الحركات الثقافية فى كافة انحاء العالم العربى ، رغم بعد الشقة والفوارق السياسية والحواجز الديوانية •**

وهى ولا شك تكون قامت بعمل رائد ، قد يفتح السبيل الى تعاون اوسع واشمل ، اذا هى توفقت الى تنظيم سوق ثقافية مشتركة بين كافة البلدان العربية من الخليج الى المحيط ، على اساس التبادل المثمر والحوار المجدى فيما بينها مع التفتح الواعى على سائر الثقافات الناهضة فى العالم ••••••

وامر النهضة الثقافية فى العالم العربى يهمنا جميعا فى الدرجة الاولى لان على هذه النهضة يتوقف مصير شعوبنا من الناحية السياسية والفكرية والروحية ، وعليها تنبنى منزلتنا بين الامم المتقدمة وطاقتنا على التحاور معها على اساس الاخذ والعطاء ، حقا ، دون زيف •

واذكر ان نكسة 67 اثارت فى الصحافة المصرية موجة من التأملات الفلسفية فى أسباب الهزيمة وشروط الارتقاء الى القوة والفاعلية• وقد اجمع المعلقون على ان نكبة 67 انما هى وليدة تفاوت بين اسرائيل والعرب ، لا فقط فى الميدان العسكرى البحت بل ، اساسا ، فى المجالات العلمية والتكنولوجية والاقتصادية ، اى هو تفاوت حضارى صرف •

واعتقادنا ان ما نحن بصدد معالجته من تخلف فى الاوضاع الاقتصادية ومن ضعف فى المجال السياسى ، انما هو نتيجة ازمة حضارية ، ينبغى ان نخرج منها منتصرين على قوى التقهقر العلمى والانغلاق الفكرى والركود

الاجتماعي فنقوى على السيطرة على هضم الحضارة الجديدة فى اسلم مقوماتها ، مع تنمية طاقاتنا الاصيلة من اصفى ينابيعها ، حتى نصنع مجتمعات عربية جديدة توفر الازهار للجماهير وتضمن لنفسها المناعة من كل عدوان وتساهم فى خلق الحضارة الانسانية الرائدة » .

◆ **المدير العام لليونسكو فى تونس :**

حل بتونس السيد رونى ماهو المدير العام لليونسكو فى نطاق الحملة العالمية لاحياء التراث الأثرى القرطاجي وافتتح يوم الجمعة 19 ماى 1972 صحبة الأستاذ الشاذلي القليبي وزير الشؤون الثقافية والاخبار بالمساكن الرومانية بقرطاج هذه الحملة .

وألقى بهذه المناسبة الاستاذ الشاذلي القليبي كلمة بليغة قال فيها بالخصوص :

« فى هذه المدينة العتيقة ، التى يرجع عهدها الى آلاف السنين والتى لم يعرف المقاتلون فيها هوادة ، ها نحن نجتمع لانجاز عمل قائم على السلم والوفاق والصداقة .

ومن هذا المرتفع الذى كم شهد من احداث التاريخ ، يتراءى لنا المستقبل ، كما يتراءى لنا الماضى .

وها هى هذه المدينة الأبية ، التى سعت الاميرة عليسة عبثا لاتخاذها ملجأ أمينا ، والتى نافست رومة ، وخلد مجدها حنبعل ، ها هى هذه المدينة يداخلها الامل من جديد » .

وقال :

« وفى كل الامم وخاصة منها تلك التى تسلك مثلنا مسالك التنمية وتريد تجديد اوضاعها لاحتلال مكانة تتلاءم مع العصر ولاكتساب طرائق تتصف بالنجاعة ، لا يمكن التفريق بين التنمية وبين البحث عن ذاتية قومية ، وكيف اذن يمكن تصور هذه الذاتية دون عمل يرمى الى التجدد المستمر ويكون فيه التراث والقيم المستند اليها فى حوار حى مع المطامح الجديدة ، على ان تكون الانوار المنبعثة من جانب مسلطة على الجانب الآخر .

وهذا هو سعينا الذى نسميه بالبحث عن الاصالة وهو الطريقة الجدلية للتنمية التى نعتمدها فى اضطلاعنا بالماضى كى نقوى على خلق المستقبل ، ولذلك فان تونس تعتبر ان تنميتها ليست مجموعة من الاعمال الفنية الجزئية بل هى عمل شامل ذو مدى ثقافى جوهرى .

وذلك هو السر فى الاهمية التى نعلقها على اعتبار الانسان والثقافة مرجعا لكل مخططاتنا للتنمية ٠

وفعلا فان سياستنا الثقافية ترمى الى اقرار الثقافة فى قلب المعركة من أجل التنمية ، وبما أن الثقافة غاية فى حد ذاتها واداة استحثاث للتنمية ، فانها تمثل فى نظرنا استيعابا لتراثنا وتجاوزا لهذا التراث بفضل عزيمة متجهة الى التجديد والى التفتح على العالم ٠٠٠ »

وقال :

« ان الشبان لدينا لا يدركون احيانا الاهمية الاساسية التى نعيرها للتاريخ القومى فى سعينا للتجديد ، واذ نخصه بهذه المكانة فليس ذلك بدافع حب الذات كما قد يتبادر الى بعض الاذهان ولا بدافع التغالى فى الوطنية - اذ يحول بيننا وبين ذلك ما تعاقب علينا من حضارات - وانما لاننا مقتنعون بان الامة التى تقطع روابطها بمراجعها التاريخية تنقطع اوصالها ويصيبها أسوء تشويه ٠

ثم ان التاريخ أداة لجعلنا ندرك ما بيننا وما بين الامم الاخرى من صلات ووشائج ، فهو ينبئنا بتضامننا معها وخاصة مع تلك التى تقع على ضفاف البحر الابيض المتوسط ، شماله وجنوبه » ٠٠٠

وقال :

« اننا ندمج فى تراثنا ما اخذناه عن الحضارات التى انتسبت اليها بلادنا فى تاريخها الطويل والتى ساهمت فيها مساهمة حثيثة ، ولا شك اننا نعتمد العهد الاسلامى مرجعا لنا ولكننا نعتمد كذلك العهود البونيقية والرومانية والبزنطية التى نقتصر على ذكرها دون سواها نظرا لاهميتها ٠

ونحن نرى فى الواقع اننا معنيون بهذه المعالم والاثار على حد سواء مع المجموعة الدولية ٠

واذ تشعر تونس بالفخر لانتسابها الى ماض مجيد ، فانها تعتبر مع ذلك ان تراثها الخصب الثرى ملك للانسانية قاطبة » ٠

وتناول السيد رونى ماهو الكلمة اثر ذلك فوجه نداء للتعاون الدولى قصد المحافظة على تراث قرطاج الاثرى وحدد بهذه المناسبة اهداف مشروع تونس قرطاج الذى يعتبر عمل احياء ثقافى وتوسع اقتصادى فقال بالخصوص :

« ان السلطات التونسية قررت ترميم التراث الاثرى بقرطاج وتونس المدينة فى نطاق مخطط عام للتهيئة المعمارية يساعد على التنمية الاقتصادية للعاصمة وضواحيها ٠

واضاف انه يجوز التفكير في ان مثل هذا المشروع من شانه ان يجلب رؤوس الاموال وان ينتج مداخيل تعوض التضحيات المالية التي يستوجبها المشروع .

واكد السيد روني ماهو ان منظمة اليونسكو لن تبخل باى جهد لاعانة تونس على الحصول على المساعدات المالية الخارجية الضرورية .

وذكر السيد روني ماهو كذلك بالحملة الدولية التى نظمت قصد المحافظة على اثار النوبة بمصر وبين ان تونس توجهت من ناحيتها لمنظمة اليونسكو لطلب مساعدة دولية .

ثم اوضح انه توجه اثر هذا الطلب بنداء الى الدول الاعضاء بمنظمة اليونسكو ولحكوماتها ومنظماتها العامة والخاصة كي تضم جهودها الى جهود تونس قصد المشاركة معا فى حملة تنقيب منظمة وشاملة .

وقال المدير العام لمنظمة اليونسكو : « وها انا اليوم اجدد هذا النداء الملح واني مقتنع بان علماء الاثار في العالم سيستجيبون له » .

ونحن نرحب بالسيد روني ماهو المدير العام لليونسكو ونأمل مزيد التعاون بين هذه المنظمة وبين تونس فى جميع المجالات .

• تونس فى مؤتمر « الوحدة والتنوع فى الثقافة العربية المعاصرة » :

حضر وفد تونسي يضم الاساتذة الطاهر قيقة والبشير بن سلامة ومحمد الكراى وعبد العزيز العاشورى مؤتمر « الوحدة والتنوع فى الثقافة العربية المعاصرة » المنعقد بالقاهرة من 6 الى ١١ ماى الذى أعدته المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم .

وقد شارك الوفد فى مناقشة الدراسات التى كلفت المنظمة باعدادها إخصائيين فى مختلف المواضيع المعروضة على بساط الدرس وأبدى الوفد وجهة نظره الخاصة فى معالجة هذا الموضوع المصيرى بالنسبة للثقافة العربية المعاصرة .

وكان افتتح المؤتمر الدكتور عبد القادر حاتم نائب رئيس الوزراء ووزير الثقافة والاعلام بجمهورية مصر العربية وترأسه الدكتور مهدى علام وانتخب مقررا عاما له الدكتور شكرى فيصل الامين العام للمجمع العلمي بدمشق .

وضبط جدول الاعمال حسب الدراسات المقدمة كما يلي :

١ ــ الأسس النظرية والعوامل المختلفة لفكرة الوحدة والتنوع فى الثقافة

العربية (خطوط عامة قدمها الدكتور عبد العزيز الأهوانى) ·

2 ـ المنهج الاقليمى فى دراسة تاريخ الادب العربى (عرض وتقويم) ·

3 ـ الفصحى واللهجات العامية واثرهما فى قومية الثقافة العربية ومحليتها ·

4 ـ الشعر بين القومية والمحلية ·

5 ـ المسرحية بين القومية والمحلية ·

6 ـ القصة والرواية بين القومية والمحلية ·

7 ـ الأغنية بين القومية والمحلية ·

8 ـ الاذاعة والتليفزيون والسينما (نصوصها وموادها الثقافية) بين قومية الثقافة ومحليتها ·

9 ـ وسائل توثيق الروابط بين المثقفين وتيسير تداول الانتاج الثقافى فى أقطار الوطن العربى ·

وقد نوقش الموضوع الاول والثانى والثالث والتاسع فى جلستين عامتين ثم تفرع بعد ذلك المؤتمر الى لجنتين الاولى ناقشت الموضوع الرابع والسادس والثانية بقية المواضيع (5 و 7 و 8) ·

وفى اليوم الاخير من المؤتمر تليت التوصيات ·

◆ **الدكتورة سلمى الجيوسى تزور تونس :**

زارت تونس الدكتورة سلمى الخضراء الجيوسى (14 ـ 24 ماى) الشاعرة والاستاذة الفلسطينية المعروفة وألقت محاضرات قيمة فى عدد من المدن التونسية وحول المواضيع الآتية : الشكل فى الشعر العربى الحديث ، لغة الشعر العربى الحديث ، الالتزام واللاالتزام فى الادب العربى الحديث ·

وصاحبة ديوان « العودة من النبع الحالم » ورواية « عشاق فى المنفى » خصت أبو القاسم الشابى بدراسة ضافية باللغة الانقليزية عربها الشاعر السودانى الكبير محمد المهدى المجذوب ونأمل أن ننشرها فى احد اعداد « الفكر » القادمة ·

فأهلا وسهلا بالدكتورة الشاعرة ، وعسى أن تتوالى زياراتها الى وطنها الثانى تونس الخضراء ·

◆ **الدكتور يوسف عزالدين فى تونس :**

كما زار تونس فى نفس المدة الاديب العراقى الكبير الدكتور يوسف عزالدين ، الأمين العام للمجمع العلمى العراقى والاستاذ بكلية الآداب بجامعة بغداد ورئيس جمعية المؤلفين والكتاب العراقيين ·

وألقى الضيف الكريم عددا من المحاضرات القيمة بتونس وغيرها من المدن التونسية حول الشعر الحر في العراق وتونس في الادب العراقي والتيارات الفكرية في العراق ...

وللدكتور نشاط أدبي مرموق وتآليف كثيرة نذكر منها : 1 ـ الشعر العراقي في القرن التاسع عشر وخصائصه ـ 2 ـ الشعر العراقي الحديث واثر التيارات السياسية والاجتماعية فيه ـ 3 ـ خيري الهنداوي حياته وشعره ـ 4 ـ في الأدب العربي الحديث ـ 5 ـ الشعر العراقي في القرن العشرين ـ 6 ـ بواعث اليقظة الفكرية في الأدب العربي ـ 7 ـ الزهاوي الشاعر القلق ـ 8 ـ الاشتراكية والقومية وأثرهما في الأدب الحديث ... وغيرها من الكتب .

ونحن نرحب بالاستاذ يوسف عزالدين آملين ان تدعم زيارته العلاقات الأخوية التي تربط الأدباء العراقيين بأخوانهم في تونس .

◆ **حول مؤتمرين تاريخيين : مالطة وصقلية (بقلم : محمد فنطر)**

فيما بين الثالث والسادس من شهر أفريل المنصرم انعقد بجزيرة مالطة أول مؤتمر لثقافات البحر الأبيض المتوسط تلك الثقافات التي تحمل بصمات العرب والبربر . فلا غرو أن يكون مغربنا إذن محور جل الدراسات التي قدمت في قاعات المؤتمر . ولقد غطت هذه الدراسات ماضي المغرب الكبير من سلطان الفنيقيين وسلطان قرطاج الى العصور الحديثة بل تناولت بعض الدراسات العقائد والتقاليد التي ما انفكت تلون حياتنا اليومية . أذكر منها دراسات ولجت بنا عالم « الطوارق » في صحرائنا الكبرى .

وقد ساهمت في أعمال هذا المؤتمر بدراسة حول الالهة عشترت وعبادتها في غربي البحر الأبيض المتوسط حيث شيدت لها المعابد والهياكل منها معبد أقيم لعبادتها بمدينة الكاف ولها معابد أخرى بجزر سردانيا وصقلية ومالطة .

وما من شك أنني أردت من وراء تلك الدراسة إبراز العلاقات السياسية والاقتصادية والثقافية التي كانت تصل بين مغربنا الكبير ومختلف أقطار البحر الأبيض المتوسط غربيه وشرقيه واخترت أن أركز دراستي على كل ما قد يشكل عنصرا يخدم التقارب والتوادد والوحدة بين شعوب هذه الأقطار.

ومما استأثر باهتمام المشاركين في هذا المؤتمر موضوع العرب والبربر : فطال الحديث وتمطط الحوار أحيانا حول العرب والبربر ولقد تحرج بعضهم

من هذا النقاش الطويل الذى تقابل فيه العرب والبربر مع ما فى المقابلة من تباين وتناقض ٠

ولقد حاولت بعض الدراسات إبراز عنصرين فى مغربنا الكبير متباينين من حيث اللغة والتقاليد وطرق العيش والنظرة تجاه الحياة ومشاكلها ٠ وانتبه الى ذلك بعض المؤتمرين بالغ الاهتمام لما لمسوه فى تلك الدراسات من خطورة وخطر٠ ولم يخف بعضهم عدم اطمئنانهم لدراسات تجهد فى إبراز الفروق بين ما يسمى العنصر البربرى والعنصر العربى ٠ وأشار المحترزون الى فجاجة ذلك النوع من التحاليل الاجتماعية والاثنولوجية مع أن الفجاجة فى رأى المحترزين لا تتعلق بالدراسات نفسها بل هى فجاجة الظروف التاريخية والملابسات السياسية التى تعيشها أقطار المغرب العربى الكبير ٠

ولا بد أن نشير كذلك الى خطا من يتبنى نظرية تؤمن بوجود جنسين مختلفين يتعايشان بالمغرب العربى الكبير أى البربر والعرب ٠ هذه فى رأينا نظرية خاوية لا تعتمد أسسا علمية ولا تمت الى الواقع بصلة ٠ ففى تقسيم سكان المغرب الكبير الى عرب وبربر خطأ علمى وخطر سياسى قومى فالتقسيم لا يكون صحيحا اذا تجاوز المستوى اللغوى فلا يشك أحد فى تعايش اللغة العربية مع لهجات بربرية فى مغربنا الكبير من ذلك قد يصح تقسيم سكان البلاد الى أغلبية لسانها عربى وأقليات ما زالت تستخدم لهجات بربرية لكنهم جميعا وعلى اختلاف لهجاتهم يتحدون فى تعلقهم بالارض التى تمن عليهم بخيراتها ويتحدون فى انتسابهم الى أمة واحدة ويتحدون فى المشاعر والطموح ٠ فهم يتكلمون لهجات مختلفة لكنهم يتحدون فى نظرتهم تجاه الحياة ٠

والثابت أن الطرقات التى تعبد ليسيطر الانسان على الحر والرمال ستلعب دورا فعالا فى القضاء على ذلك الاختلاف اللغوى وستدعم الوحدة على مقاعد المدارس حيث تصبح اللغة العربية لغة الاطفال والشيوخ وليس فى هذه التجربة من جديد اذ لم يشيد كيان الأمم الأوروبية العصرية الا بفضل الوحدة اللغوية بذلك تسمو المشاعر العاطفية وتصبح عقيدة يغذيها العقل ٠

فأعمال مؤتمر مالطة أثبتت أنه عن واجب الباحثين فى شؤون المغرب الكبير أن يوجهوا اهتمامهم نحو عناصر الوحدة أى أن يجهدوا فى ابراز كل ما قد يساعد على تنمية الشعور بالحاجة الى هذه الوحدة وذلك فى شتى ميادين العلوم الانسانية ٠

فالظروف التاريخية التى تعيشها البلاد النامية تحتم أن يكون البحث العلمى مخططا مستجيبا لمتطلبات النمو حتى لا يكون التناقض بين ما تطمح اليه الأمة وما يتبع عن مختلف الأبحاث العلمية •

ومهما يكن من أمر فجل أعمال المؤتمر كانت مجدية مثرية ومما يثلج الصدر أن تونس ساهمت فى أعمال هذا المؤتمر مساهمة لفتت الانظار وشرفت • وقد كان عدد المشاركين التونسيين ستة يمثلون الجامعة التونسية ومركز الدراسات الاقتصادية والاجتماعية والمعهد القومى للآثار والفنون •

وتتمة لأعماله انتخب المؤتمر أعضاء المكتب الذى سيسهر على تنظيم المؤتمر الثانى فى بحر ثلاث سنوات واتفق على اختيار تونس لاحتضانه •

وفى السابع من شهر أفريل تركت جزيرة مالطة واخذت طريق جزيرة أخرى تربطنا بها علاقات تاريخية عريقة ومتينة : جزيرة صقلية تلك التى تحوى بقايا حضارة شارك أجدادنا فى سبكها وتنميتها أعنى الحضارة البونيقية والحضارة العربية الاسلامية، وهى آثار تعود بنا الى قرطاج وتذكرنا بسلطان القيروان وعزة المهدية •

التأم فيما بين التاسع والخامس عشر من شهر أفريل بمدينة بلارمو عاصمة الجزيرة مؤتمر تاريخى أثرى موضوعه علاقة صقلية باقطار شمال افريقيا والعصور القديمة •

والجدير بالذكر هنا أن المؤتمر توج أعماله بزيارة أداها المشاركون الى البلاد التونسية وكانت الزيارة مركزة على المواقع الأثرية ذات الشهرة العالمية منها مدينة كركوان بالوطن القبلى ومدينة دقة ومدينة الجم ومدينة سوسة كما أعجب المؤتمرون بروائع متاحفنا القومية ولقد اهتموا بالغ الاهتمام بما أنجزته تونس الجديدة فى بحر سنوات قليلة من أعمال جبارة مشرفة : تجهيز البلاد وتطوير هياكلها الاقتصادية والاجتماعية والعلمية • **محمد فنطر** •

◆ تكميل الصلحاء والاعيان لمعالم الايمان فى أولياء القيروان :

أهدانا الصديق محمد العنابى كتابا جديدا حققه ونشرته له المكتبة العتيقة وهو من تأليف محمد بن صالح عيسى الكنانى القيروانى المتوفى سنة 1292 هـ • نشكره على هديته ونهنئه على حزمه المتواصل فى تحقيق التراث •

• **مرحبا بالشاعر صالح جودت :**

زار تونس مؤخرا الشاعر الكبير صالح جودت واتصل بأدبائنا وشعرائنا وزار معالم وطننا ولاقى حيثما حل حفاوة وتكريما .

وأهدى الى تونس هذه « التحية الشعرية » :

سلام على العطر والسندس سلام على الورد والنرجس
سلام الاله على تونس

* * *

سلام من النيل والمشرق على وجهك النير المشرق
على شعبك الخير المعرق
على التين والكرم والزنبق
وزيتونك الاخضر المورق
ولا زلت يا بهجة الانفس سلافا معطرة الاكؤس
سلام الاله على تونس

* * *

تباركت يا درة المغرب ويا ومضة فى علا الكوكب
ويا لمحة من سنى يعرب
ويا نفحة من ثرى يثرب
تعطرها صلوات النبى
فتزهر من نوره الاقدس وتبهر كالفلق المشمس
سلام الاله على تونس

* * *

حبيبك من عاش يحمى حماه ويرعى العباد ويرضى الاله
مواعيده فرحة للحياه
وفى وجهه البسمة المشتهاه
وأيامه البيض عز وجاه
ومجد به شعبه يكتسى وينهل من روحه المؤنس
سلام الاله على تونس

فأهلا وسهلا بالأديب الشاعر وعسى أن تتوالى الزيارات وتتدعم الأخوة الأدبية بيننا .